



**Rute Adriana
Rodrigues Mota**

**O Lugar Específico como Aproximação da Arte às
Ações do Quotidiano**



**Rute Adriana
Rodrigues Mota**

O Lugar Específico como Aproximação da Arte às Ações do Quotidiano

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Carlos Manuel Branco Nogueira Fragateiro, Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho ao Lino e à Rita

O júri

Presidente

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Orientador

Prof. Doutor Carlos Manuel Branco Nogueira Fragateiro
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogal – Arguente Principal

Prof^a. Doutora Maria Isabel da Fonseca e Castro Moreira Azevedo
Professora Auxiliar da Escola Universitária das Artes de Coimbra

agradecimentos

Em primeiro lugar gostava de agradecer à Universidade de Aveiro e aos professores do Mestrado em Criação Artística Contemporânea, pelas matérias de conhecimento e de desenvolvimento pessoal proporcionadas. Um agradecimento especial ao Doutor Carlos Fragateiro pela orientação e espírito aberto com que aceita e acolhe todas as ideias e sobretudo na sua capacidade de as transformar em matéria criativa.

Queria agradecer também ao Espaço Imerge pela organização da Contextile, e pela oportunidade de ter feito parte deste acontecimento tão abrangente.

E também à minha família, especialmente ao Lino, por acreditar em mim e por me fazer acreditar que tudo é possível.

palavras-chave

Arte Contemporânea, Espaço, Lugar; Site-specific, Ações Quotidianas, Transferabilidade

resumo

O presente trabalho tem como objetivo perceber a importância da arte *site-specific* como orientação de práticas artísticas contemporâneas e a sua condição atual. Na criação de conceitos e práticas artísticas cada vez mais multidisciplinares, quase sempre associadas ao ESPAÇO - LUGAR – CONTEXTO, a relação do espaço com o objeto artístico torna-se importante para a percepção e uso do espaço. E a este nível, a prática artística pretende equacionar a cultura do lugar tentando uma aproximação da arte às ações da vida quotidiana.

keywords

Contemporary Art; Space, Place, Site-specific, Everyday Life Actions, Transferability

abstract

This work aims to realize the importance of site-specific art as an orientation of contemporary artistic practices and its current condition. In creating concepts and artistic practices increasingly multidisciplinary, and almost always associated with SPACE - PLACE – CONTEXT, the relationship of space with artistic object becomes important for the perception and use of space. And at this level, artistic practice intended to address the culture of the place trying an approach to art actions of everyday life.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	4
Nota Autobiográfica.....	4
Considerações iniciais	7
Problemática	8
Objetivos da Investigação	9
Metodologia e Resultados.....	10
Organização da Dissertação	11
CAPÍTULO I CONTEXTO TEÓRICO.....	14
1. Contextualização da arte site-specific.....	15
1.1. Perspetivas historiográficas	15
1.2. A categoria Site -specific.....	20
1.3. A reconceptualização do lugar específico	23
1.4. A transmissão/ permutação da obra.....	26
1.5. O Objeto não se destrói - reconfigura-se nas deslocações.	29
1.6. O conceito de transmutabilidade/ Transferabilidade.....	31
2. CONTEXTOS DO QUOTIDIANO.....	33
2.1. Aproximação ao quotidiano como base operativa	33
2.2. Objetos femininos do quotidiano	36
2.3. Imagem poética - objetos afe(c)tos	39
CAPÍTULO II PROCESSO E PRÁTICAS ARTÍSTICAS.....	42
1. PROCESSO	43
1.1. O sentido vivido da prática artística.....	43
1.2. O percurso, os lugares e as condicionantes.....	45
1.3. PEÇAS ARTÍSTICAS CRIADAS	47
1.3.1. (EN)-volta	47
1.3.2. [WALK]	47
1.3.3. Sala Pan.....	48
1.3.4. Feijoeiro Dourado	49
2. A PERMUTAÇÃO DA PEÇA BASTIDORES.....	51
2.1. BASTIDORES.....	51
2.2. TRANSFERÊNCIA PARA O MUSEU – TEIA	54
2.2.1. Caracterização da peça Teia	55

2.3. BASTIDORES E TEIA NO CONCURSO CONTEXTILE	56
2.4. Peninsulares – As peças documento	60
CONCLUSÃO	62
Bibliografia	66
ANEXOS	68

Índice de Figuras

Fig. 1 - Porta do Inferno – Rodin	16
Fig. 2 - Balzac - Rodin	16
Fig. 3 - Daniel Buren - les deux plateaux 1985-1986, Obra in situ - cour d'honneur du palais-royal, Paris, France	17
Fig. 4 - Robert Morris, "Mirrored Cubes", 1965	21
Fig. 5 - Mary Miss, Perimeter Pavilions Decoy, 1978.	21
Fig. 6 - Tilted Arc, Richard Serra, 1981	23
Fig. 7 - Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970.	24
Fig. 8 - Gordon Matta-Clark, Cherry Tree, 1971. Cherry tree planted and growing in a basement.	24
Fig. 9 - Olafur Eliasson, Green River, 2000. Artificial non-toxic dying of water.	25
Fig. 10 - Urs Fischer, You, 2007. Gallery floor dug-up.	25
Fig. 11 - Mary Miss, Flow (can you see the river), 2008-11	35
Fig. 12 - Mary Miss, Broadway: 1000 steps, 2011	35
Fig. 13 - Maquete de Estudo/ Preparação da Intervenção artística	48
Fig. 14 - Registo da Intervenção	48
Fig. 15 - Sala Pan, Pormenor	49
Fig. 16 - Sala Pan	49
Fig. 17 - Feijoeiro Dourado	50
Fig. 18 - Relação com o espaço edificado	50
Fig. 19 - BASTIDORES - Relação com a paisagem	52
Fig. 20 - Efeito Óculo/ Filtro	52
Fig. 21 - Peça BASTIDORES - Desenho na paisagem	53
Fig. 22 - Teia, Museu de Aveiro	55
Fig. 23 - Teia, Relação com o Esculápio	55
Fig. 24 - Teia/ BASTIDORES – Contextile 2012	58
Fig. 25 – Peça Documento – BASTIDORES e Teia	60

INTRODUÇÃO

Nota Autobiográfica

O caminho que percorro neste trabalho não seria possível sem uma reflexão dos caminhos que percorri até agora e que me trouxeram ao lugar onde agora me encontro. Este é o sentido da breve nota autobiográfica com que inicio este trabalho, essencial pela sua referência aos lugares que percorri, marcos importantes do meu passado, e hoje fragmentos do meu *eu*, as memórias que transporto.

Hoje encaro estas memórias, que noutras alturas foram dificuldades, como impulsionadoras de ideias e projetos, e por isso considero importante revelá-las. Sobretudo pela importância dos lugares reais e ficcionados, pela instabilidade, inconstância e insatisfação, pelas oscilações, pela importância do aqui e agora na minha vida, no meu posicionamento, e naturalmente no trabalho que realizo e ao qual pretendo dar continuidade.

Quanto a mim, tenho a estranha e perigosa mania de querer, em todo o caso, começar pelo começo (isto é, pelo meu começo individual), o que vem a dar em recomençar, refazer todo um caminho, como se tantos outros não o tivessem já traçado e percorrido [...]. (Valéry, 1995: 55)

Da infância solitária no meio rural onde cresci transporto as memórias dos cenários de ficção que construía, dos objetos e adereços que carregava de um lado para o outro, da companhia dos bichos de estimação como grandes e fiéis companheiros, sempre, nos momentos de tristeza e de brincadeira, das corridas pelos campos, do cheiro das flores, terra molhada, dos pinheiros e dos eucaliptos, das cores e do vento com sabor fresco a liberdade.

Da escola guardo o percurso que fazia a pé, especialmente no regresso a casa onde esquecia os momentos menos felizes que lá passava. Aquele percurso funcionava como uma antecâmara de limpeza, assim que entrasse no universo dos meus pensamentos enquanto caminhava, pensava apenas na liberdade que me aguardava. Havia também um lugar especial na escola, era uma daquelas sebes enormes, um cedro, que tinha uma espécie de buraco “habitável” esculpido, e no qual um dos seus ramos servia de assento, e outros de manípulos, guiador, e outros instrumentos importantes para a condução em qualquer tipo de viagem imaginária.

No final do ensino básico fui para um colégio interno, cheio de regras orações e silêncios. No início foi doloroso. O facto de me sentir privada da minha liberdade e dos lugares que me faziam feliz fez com que arranjasse outras estratégias para me poder transportar para outros lugares, neste caso através da leitura, da escrita e de outras

atividades nas quais era participante assídua. À medida que o tempo foi passando fui-me habituando, mas mesmo assim, sonhava e imaginava o dia em que sairia de lá.

Fiquei sempre com a sensação que a realidade de um colégio interno é uma realidade construída, controlada e processada para termos apenas uma visão de determinada maneira, pois não nos é facultada a visão completa das coisas do mundo, das realidades comuns existentes no exterior, muito mais global e abrangente e onde fazer escolhas e ter pensamento crítico sobre o que nos rodeia é essencial para o desenvolvimento pessoal. Depois de viver durante 5 anos neste local de clausura e de proteção em relação ao exterior, saí do colégio e fui estudar para uma cidade, onde me deparei com outra realidade, e onde estava por minha conta. Nem por um instante me senti assustada, sentia-me livre e com vontade de conhecer o mundo e experimentar a vida. A vivência, as descobertas, as experiências que tive, tudo fez com que a realidade comum se revelasse de uma forma muito mais inspiradora, sedutora e ao mesmo tempo avassaladora para quem como eu não estava preparada para tanto mundo de uma só vez. Algo não correu bem.

Finalmente, o regresso a casa, aos locais com que mais me identificava e que contribuíram sempre para o meu equilíbrio e estabilidade. Foi uma fase muito calma, de normalidade, em que ia de manhã para a escola e regressava a casa ao final da tarde.

De seguida, o percurso da minha vida académica resume-se um pouco a escolhas pouco felizes. Se por um lado tinha tantas certezas do caminho que pretendia seguir, essas perspetivas dissiparam-se, influenciadas por opiniões de quem acha que é possível fazer escolhas em função de estatutos profissionais, em vez de opções conscientes do que se quer construir. Como eu, tantos outros indivíduos vivem o engano de não se sentirem satisfeitos com o caminho que escolheram, e pensam que não sendo possível voltar para trás já não é possível uma segunda oportunidade, uma mudança de direção e de rumo, na qual seja possível valorizar algo mais, do que uma mera existência passiva.

As minhas dúvidas oscilavam entre o *design* de comunicação; a moda que reunindo diversas vertentes da criação me interessavam explorar, como o *design* têxtil, ou a produção de moda. Mas tinha também alguns fatores negativos que me preocupavam e que na altura de um idealismo um pouco exacerbado e infantil, representava tudo aquilo a que eu me opunha: todo um universo de futilidade e frivolidade não serviam os meus propósitos de ser e participar na sociedade de uma forma útil e construtiva, no fundo

queria (poder acrescentar algo à vida das pessoas) ter um papel importante na sociedade.

Apesar de me identificar mais com uma área criativa que me facultasse mais liberdade de expressão, pensei que não seria suficientemente altruísta e não enveredei por esse caminho, e a escolha foi arquitetura. Esta matéria reunia no fundo o propósito de estatuto para o qual devia estar acautelada e de utilidade social, na medida em que acreditava que projetar uma habitação (um abrigo), para alguém específico, com base nas suas vivências próprias, com respeito pela envolvente e pelas suas características, atendendo à posição solar, tirando partido da sua melhor exposição, podia melhorar significativamente a existência de vários indivíduos, especialmente dos mais desfavorecidos, pensei que pudesse ser esse o meu caminho. Continuo a acreditar nestes princípios e a praticá-los sempre que me é possível, como se de um ideal se tratasse.

Este ideal está longe da realidade, não existe uma linguagem universal mas de estratos sociais, na qual os arquitetos criam para outros arquitetos, ou para pessoas que têm muito dinheiro. A arte continua a ser para as elites, e mesmo estando cada vez mais intimamente ligada à vida quotidiana quer pela participação de pessoas comuns na sua materialização quer nas interferências diárias provocadas, continua a ser matéria que não tem um propósito (funcional) a não ser para quem a cria. E citando Richard Long (2004): “ [...] *boa arte é intensamente pessoal e honesta em relação aos desejos dos artistas que a produzem.*”

Após uma longa fase de estagnação e desencanto, a oportunidade de percorrer um novo caminho surgiu. Foi isso entrar neste mestrado, foi como se tivesse direito a uma segunda oportunidade de concluir os meus estudos e ter uma perspetiva existencial onde a criação e a arte pudessem fazer parte integrante, como sendo o motor principal da minha vida, sobretudo pela possibilidade de autoconhecimento, relacionamento e reajustamento com o mundo.

Considerações Iniciais

A ideia de caminho, percurso, barreira, espaço, lugar, está sempre muito presente nos meus trabalhos, quer pela metáfora que representa com “viagem interior”, quer pela verdadeira condição física de caminhar. Existe neste caminhar uma afinidade com o *flâneur* de Charles Baudelaire e a maneira como me identifico com essa postura. Não de quem observa de algum plano superior, ou inferior, mas de quem gosta de se misturar de se sentir neutro para observar e questionar a realidade da envolvente. De alguém que vagueia sem um destino, sem um objetivo determinado, mas de quem gosta de deambular, observar e experimentar outra perspectiva das coisas, outro significado, ou outra condição.

Os trabalhos fazem parte de um processo de aprendizagem e adaptação a uma nova circunstância que possibilita a criação, não só de objetos mas de um discurso artístico próprio assente na ideia de traçar caminhos associados a imagens, sensações e experimentações, e são quase todos associados a uma vivência quotidiana.

Este trabalho resulta, sobretudo, da importância que os conhecimentos do mestrado tiveram não só na minha maneira de estar e de ver o mundo, mas também na forma como influenciaram o meu processo criativo, o meu trabalho e as possibilidades e caminhos alternativos que me apontaram. É um pouco a sua génese, por isso faço questão de relacionar os trabalhos que efetuei, assim como o seu processo, condicionantes e motivações para a sua conceção e execução.

Tendo como instrumento a observação e o questionamento do que nos rodeia, onde a realidade serve de pretexto para a conceção artística, numa tentativa de obtenção de respostas e resolução de algumas inquietações, que oscilam entre a realidade existente e uma outra, num plano diferente, que considero o da criação e da imaginação.

Com a conceção e a realização de trabalhos artísticos, estes dois universos cruzam-se e traduzem-se num único plano existencial. A espacialidade como matéria comum aos diversos trabalhos efetuados, o contexto, a ligação, e a interceção de situações e/ ou objetos quotidianos com o pensamento e a criação artística potenciam também a experimentação e a experiencição de outros universos e a colocação de outras questões que surgiram e que pretendo desvendar pelo menos em alguns aspetos neste trabalho.

Esta investigação enquadra-se no estudo das artes plásticas na contemporaneidade. Abordando um conjunto de elementos capazes de introduzir novas dinâmicas de criação, apresentação e disseminação de objetos artísticos, que não se fecham no universo íntimo da autoria, mas que se empenham dialeticamente na consciência e

abertura para a participação de públicos diferenciados.

Constituindo-se como análise e reflexão, sobre a especificidade do lugar/ contexto, a investigação que apresento pretende estabelecer-se como base operativa para a conceção e problematização do objeto artístico, não só associado a um modo de conhecer, recolher, sistematizar, analisar e refletir sobre o espaço, o lugar e o contexto, mas também, enquanto entidade capaz de aproximar a arte a ações, ambientes e objetos do quotidiano. O que simultaneamente pode funcionar como ferramenta conceptual e processual para a produção reflexiva de objetos artísticos.

Enfatizando a inter-relação de conceitos e processos na consecução dos projetos artísticos, acredito que esta investigação possa ajudar a sedimentar práticas artísticas sediadas na problematização do espaço e do contexto do espaço, contrapondo e circunstanciando o ver privado com o ver público, assim como, o conjunto de referências próprias, que quando circunstanciadas pela atividade artística fundam novos modos de perceção, consciência e sensibilidade, mas também novas maneiras de encarar o fazer e o refazer das peças em contextos diferenciados.

Problemática

As apropriações do espaço apresentam-se como disposições específicas da criação artística e podem envolver o material, a técnica, o conteúdo, a linguagem, os processos ou o próprio questionamento cultural do espaço. Neste sentido, orientar uma prática artística individual para o lugar onde esta ocorre gera a necessidade de perceber esse lugar como influência e parte integrante do objeto artístico.

As possíveis mudanças e alterações que se podem verificar no objeto artístico e as possibilidades de transformação/ transmutação contidas nessa mudança de contexto e/ ou deslocação de lugar podem assumir um papel preponderante nas decisões criativas e consequentemente no significado da peça.

Neste âmbito podemos compreender a instalação artística como a tríade configuradora do lugar-objeto-espectador, através de referências visuais e espaciais comuns sob a seguinte questão: Será a decisão do lugar primordial na expansão / reconfiguração da experiência artística e estética enquanto aproximação da arte a ambientes e ações da vida quotidiana?

OBJETIVOS DA INVESTIGAÇÃO

A determinação do lugar pode não só ser integrada na prática artística como objeto artístico mas também como veículo de partilha de valores e conhecimento, dependendo da sua posição geográfica, contexto ou até mesmo da sua existência temporal.

No sentido de responder à problemática apresentada acima, a presente investigação tem como objetivo principal a compreensão do lugar onde decorre a experiência e a prática artística como parte integrante do processo criativo.

Este estudo pretende, assim, criar um enfoque na criação artística que toma o lugar como suporte e com isso incorporar, na criação de objetos artísticos, as características físicas, sociológicas, psicológicas e culturais do lugar (espaço público/ privado), criando uma dinâmica interativa entre objeto artístico, lugar de intervenção (implementação da obra) e características específicas dos observadores (público).

Neste contexto apresentam-se como objetivos da investigação:

ENTENDER a arte dirigida para a especificidade do lugar como orientação de uma prática artística contemporânea;

PERCEBER a especificidade do local como possibilidade de transformação da relação - sujeito/ objeto artístico/ localização (lugar);

COMPREENDER a decisão do lugar e a utilização de objetos comuns como aproximação da arte a ambientes e ações da vida quotidiana;

APLICAR práticas da experimentação artística;

DESENVOLVER metodologias de investigação conceção e produção artística;

CONSOLIDAR a prática artística com um corpo de trabalho próprio e individualizado.

METODOLOGIA E RESULTADOS

No presente trabalho de investigação por projeto pretendemos questionar as práticas artísticas que operam a partir da ideia de *site-specificity*, tendo em conta sobretudo os modos como as idiossincrasias do contexto e as suscetibilidades do lugar afetam a obra de arte na contemporaneidade, particularmente a partir dos desenvolvimentos implementados pela noção de campo expandido operados a partir da segunda metade do século XX, e dos conceitos que vão sendo introduzidos, à medida que é necessário articular a prática artística com um discurso coerente, focando a importância do lugar e a sua especificidade.

Se por um lado estipulamos a articulação do pensamento com uma prática discursiva e objetual, partindo de uma base conceptual assente na investigação e análise de diferentes textos, imagens, estratégias criativas, autores e a consequente reflexão crítica, por outro, privilegiamos modelos metodológicos (metodologia de projeto adaptada à especificidade da prática artística) que partem de uma análise contextual, para a partir daí estabelecer pontos de divergência criativa, de transformação processual e de concretização formal e conceptual dos objetos artísticos.

Neste sentido, propomo-nos abordar projetos artísticos que pretendem funcionar como prática artística processual/ objeto final e, simultaneamente constituir um campo de estudo e referências organizadoras da investigação teórica.

No domínio conceptual, apoiado na reflexão sobre o material recolhido, pretende-se analisar, relacionar e refletir sobre a especificidade espacial e contextual dos lugares escolhidos para a realização dos projetos.

No domínio operativo e processual, de acordo com a índole projectual e em linha com os objetivos desta investigação, pretende-se criar um corpo de trabalho prático, que para além de processos de sistematização/análise e reflexão/síntese sobre o material em estudo, permita aprofundar um conjunto de reflexões acerca do lugar/ contexto da apresentação da obra, enfatize a adaptação e mobilidade do objeto artístico constituindo-se como referência para realizações artísticas futuras.

Uma abordagem relacional não privilegia um campo de atuação unívoco, mas uma reflexão que analisa terminologias aplicadas ao *espaço como contexto específico* no sentido de perceber possíveis desdobramentos, a partir dos quais podemos, como criadores artísticos, explorar e influenciar o modo como a obra de arte dialoga com o

contexto onde se insere. No fundo, pretende-se que os resultados deste estudo influenciem criticamente a própria prática artística. Percebendo como, em função de um determinado lugar, podemos criar tendo em conta as suas características físicas e dinâmicas sociais.

Organização da Dissertação

A presente dissertação divide-se em dois capítulos. No primeiro capítulo, Contexto Teórico, desenvolvemos estudos para a compreensão e contextualização da *arte site-specific*. Neste sentido confrontam-se perspectivas historiográficas que ajudam a circunscrever a categoria *site-specific* do fazer artístico. A partir deste ponto, afunilamos a investigação para a reconceptualização do lugar, assumindo como foco a especificidade do lugar relacionada com a ideia de transmissão, permutação da obra e reconfiguração da obra nas suas deslocações.

Para o entendimento das implicações inerentes à mobilidade da obra e à mudança das circunstâncias específicas da sua apresentação e disseminação utilizamos o estudo dos conceitos de transmutabilidade e transferabilidade desenvolvidos por Gabriela Vaz Pinheiro (2004). Neste capítulo, no ponto dois, Contextos do Quotidiano, tentamos compreender a possibilidade do quotidiano se estabelecer como base operativa e aproximação ao desenvolvimento de uma prática artística diferenciada. Neste sentido refletimos sobre os objetos femininos do quotidiano associando-os à possibilidade de se estabelecerem como motor e imagem poética da expansão processual e criativa com uma tónica feminina.

No segundo capítulo, Processo e Práticas Artísticas, tentamos perceber, no primeiro ponto, o processo de desenvolvimento dos trabalhos realizados diretamente implicado com o sentido vivido da prática artística, assim como o percurso, o lugar e as condicionantes de cada um como influências para a decisão das peças artísticas (En)-volta, [WALK], Sala Pan e Feijoeiro Dourado.

Neste capítulo, no ponto dois, Permutação da peça BASTIDORES, estabelecemos a referida peça como centro da investigação e respetiva aplicação prática, caracterizando-a e analisando-a criticamente nos vários momentos e lugares específicos da sua apresentação, assim como quanto às transformações ocorridas nas transições temporais e espaciais que a peça foi assumindo. O que acaba por refletir o movimento desde a sua génese até ao seu entendimento, como documento.

Finalizamos a dissertação com as conclusões.

CAPÍTULO I | CONTEXTO TEÓRICO

1. Contextualização da arte *site-specific*

1.1. Perspetivas historiográficas

Até ao Século XIX as práticas artísticas exteriores aos espaços dos museus e ou de outras instituições legitimadoras da arte, passavam, como no caso da arte pública, pela prática do monumento, que para além de conferir sentido ao sítio, desejava marcá-lo simbolicamente. Um tempo ainda da escultura vertical e figurativa, cuja coerência se efetiva na relação, fundada pelo pedestal que medeia o signo representacional e o lugar para onde é concebida e patrocinada (patroneada) (Krauss, 2008: 63 e 64)

A partir das experiências dadaístas conformadas em ações efémeras e produção de obras com materiais até aí considerados menos importantes, constituiu-se um campo de referências que viria a influenciar alguns dos movimentos dos anos 60 e 70. Essa influência sentiu-se na atitude artística e na criação de objetos artísticos, cada vez mais voltada para a interferência na percepção da realidade e para a criação de situações em vez de objetos acabados.

Esta nova atitude artística estimula reflexões e transformações quanto ao modo como vemos e percebemos o mundo. Como referem Bourdieu e Johnson (1993) uma das lógicas do campo artístico assenta na tentativa subversiva anexa à tradição de Duchamp, o que leva a que atos de zombaria possam ser convertidos em atos artísticos registados e consagrados, como tal, pelos fabricantes do gosto.

Ou seja, criam-se condições que põem em causa a definição disciplinar das práticas artísticas, na procura de sentido e na construção de discursos que pudessem legitimar e autenticar a estranheza dos objetos (Krauss, 2008: 61) produzidos pelos artistas e convertidos em algo, cada vez mais complicado de justificar e nomear historicamente (Krauss, 2008; Kwon, 2000).

Com o texto "*Sculpture in the Expanded Field*", Rosalind Krauss (Krauss, 2008) intenta enquadrar essa estranheza das práticas artísticas que, cada vez mais, desafiavam o julgamento de espectadores e críticos, quanto à sua definição disciplinar. Justamente porque procuravam ocupar um espaço em que a noção de disciplina tradicional, como a pintura ou a escultura, já não eram suficientemente elásticas para se adequarem à nomeação dessas práticas (Krauss, 2008: 60). Para a autora esse expandir do campo e dos meios da pintura e escultura aparece como controverso e diminuto, mas

simultaneamente inevitável para enquadrar novas práticas artísticas que negavam a sua compreensão à luz dos preceitos disciplinares que as precediam.

Para esse questionamento, Krauss (2008) expõe e debate a decisiva noção de campo expandido, como crítica aos limites disciplinares, desmontando a ideia do *médium* em benefício de práticas entendidas, decididas e organizadas como situações culturais em conflito (Krauss, 2008: 73).



Fig. 1 - Porta Do Inferno – Rodin



Fig. 2 - Balzac - Rodin

A prática da escultura modernista, em que a incorporação do dito pedestal, a torna nómada e errática, quebrando a ligação ao sítio, passa a ser entendida na sua autonomia e autorreferencialidade, como objeto exposto a um olhar contemplativo em qualquer local isolado no espaço e no tempo (Kwon, 2002). Assim, se por um lado a condição modernista apresenta a escultura como um objeto sem lugar, transportável e nómada, por outro, cria condições para o aparecimento de práticas artísticas divergentes que, emergindo a partir do minimalismo, forçam reversões e subversões do paradigma moderno.

Neste sentido, assiste-se a uma reconfiguração do papel do artista e do posicionamento da prática artística não só “[...] para una organización de trabajo que no esta dictada por las condiciones de un medio particular.” (Krauss, 2008: 72), mas também, para o resultado da operatividade individual do artista, implicitamente intencional, motivada e em contínua capacidade de relocalização (Pinheiro, 2004). Ou seja, tendencialmente mais virada para a organização da prática artística através “ [...] del universo de

términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural.” (Krauss, 2008: 73).

A partir daqui, novas radicalidades se estabelecem como âncoras da prática pós-modernista, no sentido em que preveem exceder o projeto modernista e ultrapassar “[...] la ideología de lo transgresivo (vanguardismo)?” (Foster, 2008: 8), sobretudo, no que se refere à designação de *site-specific*.



Fig. 3 - Daniel Buren - *les deux plateaux*
1985-1986, Obra in situ - cour d'honneur du palais-royal, Paris, France

Deste modo, pode estabelecer-se o Minimalismo como ligação inicial do que viria a chamar-se prática *site-specific*. Não só pela ênfase dada às inter-relações precetivas que reorientavam o sentido de presença do observador, mas também pela interdependência radical da trilogia: espectador, obra e lugar; e pela sua necessária aplicação ao entendimento da obra minimalista.

A confrontação com objetos minimais partia do pressuposto de que a perceção não se estabelecia somente entre o espectador e a obra, mas entre o espectador, a obra e, agora, o lugar que ambos habitavam (Crimp, 2005: 76). Ou seja, as relações estabelecidas entre sujeito e objeto passam a entender-se como contingentes, eventuais e dependentes do percurso e circulação do espectador, no tempo e no espaço que partilha com o objeto artístico, mas, no entanto, coordenadas pelo artista.

Como refere Crimp (2005: 76 e 77):

De ese modo el objeto pertenecía a su espacio, si éste cambiaba también lo haría la interrelación entre objeto, contexto y espectador. Tal reorientación de la experiencia perceptual del arte convertía al espectador, de hecho, en el sujeto de la obra, mientras que bajo el reinado del idealismo modernista esta

posición privilegiada volvía en último término al artista, el generador único de las relaciones formales de la obra.

Mas como alude Crimp (Crimp, 2005), se o idealismo, desenraizamento e aspiração de autonomia da escultura moderna indica a origem de novas relações da obra com o espectador e o contexto, preparando o aparecimento da prática *site-specific*, que a realidade, apenas conseguiu “[...] extender el idealismo del arte a su entorno espacial. El lugar se entendía como específico exclusivamente desde el punto de vista formal, era un espacio abstracto, estetizado.” (Crimp, 2005: 76 e 77).

O entendimento do sítio como variável estética torna-se o agente da crítica institucional por parte dos artistas. No entanto, ao limitar o entendimento do espaço aos aspetos formais, o idealismo abstrato do minimalismo acaba por evidenciar tanto o carácter condicionado (não neutro) do espaço museológico, galerístico ou mesmo do espaço privado do colecionador ou do atelier do artista, como a incorporação da própria submissão ao sistema comercial de mobilidade circulatória (Crimp, 2005) que funciona como um pano de fundo “[...]for the merchandising of portable art objects” (Meyer, 2000: 25).

Assim, Arte *Site-specific*, na sua génese radicou num conjunto de atitudes reativas dos artistas às condições de apresentação, exposição, difusão e acesso das obras de arte inseridas no espaço museológico e galerístico (Crimp, 2005: 73-96). Como aponta Crimp (Crimp, 2005: 77) essa atitude crítica prolongada na produção artística dos anos seguintes, aprofunda a investigação das relações entre as instituições artísticas e a prática artística conduzindo “[...]a la vez un análisis y una resistencia a la institucionalización del arte dentro del sistema de comercio[...]” representado pelas galerias, museus e coleções privadas, como espaços de consumo institucionalizado da arte.

No entanto, em relação ao minimalismo, a *site-specificity* liga-se, também, à inclusão do espaço envolvente, literal ou real na experiência do objeto artístico por parte do espectador (Crimp, 2005; Kaye, 2006). Este ponto acaba por abrir um campo de questionamento e investigação em volta da localização ou lugar do objeto que compromete e debilita a oposição convencional entre “[...]the virtual space of the artwork and the ‘real spaces’ of its contexts.” (Kaye, 2006: 25).

São pois, dois campos de ativação do objeto artístico que se contrapõem. Por um lado o campo da crítica institucional, nem sempre aplicável ao lugar vivenciado, uma vez que o

sistema da arte, interior ou exterior aos espaços que a legitimam, revelavam obstáculos às formas de impureza tomadas do mundo real. Por outro, ao estar diretamente ligada ao lugar como referente da interpretação da obra reassumindo a multiplicidade do observador e o seu caráter trans-histórico, recuperam também a hegemonia do artista, a esteticização do lugar, a abstratização do observador, que retornam processadas e desenvolvidas por uma série de desestabilizações, mas não superadas criticamente (Pinheiro, 2004; Crimp, 2005).

Neste sentido, ao enunciar a natureza do sistema da arte enquanto espaço de comercialização (*commodification*), a obra *site-specific* abre, também, um campo propício a derivações críticas do espaço como produtor de significados políticos, sociais e culturais. Atente-se o que aponta Daniel Buren (1979) a este propósito:

Art, whatever else it may be, is exclusively political. What is called for is the *analysis of formal and cultural limits* (and not one *or* the other) within which art exists and struggles. These limits are many and of different intensities. Although the prevailing ideology and the associated artists try in every way to *camouflage* them, and although it is too early—the conditions are not met—to blow them up, the time has come to *unveil* them. (Buren, 1979: 38)

Conferindo esta condição política, crítica e nômada da arte, ao implementar-se e consolidar-se significativamente num determinado lugar, a arte *site-specific* pretende desenvolver um modelo de rejeição da mercantilização (*commodification*) (Kwon, 2000; Meyer, 2000; Pinheiro, 2004) do objeto artístico. Isto conduz a um conjunto de disposições que acabam por ativar e impulsionar a intenção de regenerar, criticamente, as práticas artísticas. Principalmente através da incorporação das condições físicas, sociais e culturais da localização específica da proposta artística, como parte integrante da produção, apresentação e recepção da arte (Kwon, 2002).

Assistindo-se, progressivamente à substituição da crítica institucional pela incorporação na atuação artística de atos de mobilidade identitária (Kwon, 2000; 2002; Pinheiro, 2004) em referência à polissemia de sujeitos e lugares que assinalam múltiplas formas da prática contemporânea que se orienta para o lugar e para o significado do lugar.

1.2. A categoria Site -specific

Como estratégia criativa e crítica, alguns artistas, durante a segunda metade do Século XX, iniciaram processos de apresentação das suas criações artísticas fundamentados na dissolução dos limites ditados pelas regras tradicionais da arte e na renúncia às instituições legitimadoras da arte, instalando essas criações em espaços públicos. Não só porque se sentissem restringidos, mas também porque ampliava as suas possibilidades de atuação, que ao nível da multiplicação de meios, materiais e propostas conceptuais impulsionaram a construção de poéticas, cada vez mais atuantes em sinestesia.

Este movimento, se por um lado caracteriza a migração da obra para o espaço público, por outro, enfatiza o desejo de exploração, por parte dos artistas, de relações entre o espaço público e a possibilidade de interação com a condição local, através da mediação e interação direta com o local de apresentação da obra, a sua história, a topografia e os seus discursos (McIver, 2011). A definição de uma prática artística que considera o local específico remete-nos para a implicação do objeto artístico com as características físicas do local, como a gravidade e a presença, quer a obra seja materialmente efémera ou não, quer se situe emoldurada pelo cubo branco¹, se relacione com a arquitetura ou a paisagem.

Segundo McIver (2011) podemos circunstanciar esta migração ou movimentação da apresentação de projetos artísticos para fora das galerias e dos museus, tanto como uma reação aos seus espaços brancos e inócuos («white cube»), como uma implicação operativa e processual assente no desejo de desenvolver projetos artísticos que representem oportunidades de aproximação a públicos, que geralmente se situam fora da situação artística institucionalizada (outros grupos sociais) e também na possibilidade de experimentação das condições de realização da obra, em espaços com texturas, atmosferas e contextos culturais diferenciados, permitindo perceber relações entre o que existia antes e o que acontece durante a permanência do objeto artístico no espaço específico.

Tentando categorizar as práticas específicas que envolvem o espaço público Miwon Kwon (Kwon, *Public Art and Urban Identities*, 2013) distingue esquematicamente três paradigmas: 1. Arte em espaços públicos, caracterizada pela escultura de tendências

¹Conceito criado por Brian O'Doherty e *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. O'Doherty (2002: 3) argumenta que: a galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram na sua legitimação como 'arte' e isola a obra de tudo o que possa prejudicar a sua apreciação, como entidade em si mesma. "Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores". (idem).

modernistas, abstrata e localizada no exterior para engrandecer os espaços urbanos, decorando praças em frente a edifícios de conotação política ou económica; 2. Arte como espaço público, menos orientada para o objeto e mais consciente do lugar [site], caracterizada pela integração entre arte, arquitetura, e paisagem através da colaboração entre artistas e responsáveis diretamente ligados ao desenvolvimento urbanístico permanente ligado a parques, praças, prédios, calçadas, bairros, etc.; 3. Arte com interesse público, caracterizado por programas de residências temporárias focadas em questões sociais mais do que no ambiente construído, centradas em colaborações com grupos sociais específicos, e empenhada no desenvolvimento de eventos ou programas comunitários politicamente consciencializadores.

A sucessão destes paradigmas mostra-nos o encaminhamento para práticas artísticas cada vez mais temporárias e fluídas com implicações diretas no entendimento do espaço e dos lugares de intervenção artística, bem como nas condicionantes no desenvolvimento da própria prática artística. Mas também geram novos campos preceituais, que através das suas estruturas axiomáticas (Krauss, 2008), determinam um conjunto de convenções assentes na lógica e na estrutura das peças, suspendendo a escultura como única possibilidade de prática no espaço público.

Neste sentido, o local como especificidade da sua localização (durante a intervenção artística) torna-se uma realidade tangível com uma identidade própria. Essa identidade apresenta, não só, uma combinação única de variáveis espaciais, visuais e temporais como a altura, largura, profundidade, peso, textura e formas envolventes, assim como nota a escala e proporção de praças ou parques, ou aponta para as condições existentes de luminosidade, ventilação, padrões de tráfego ou as marcas topográficas que diferenciam o local escolhido.

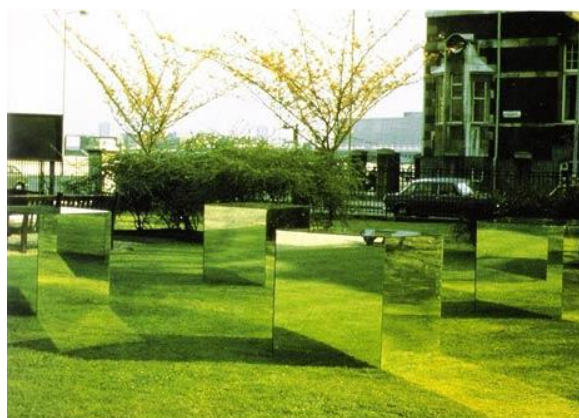


Fig. 4 Robert Morris, "Mirrored Cubes", 1965

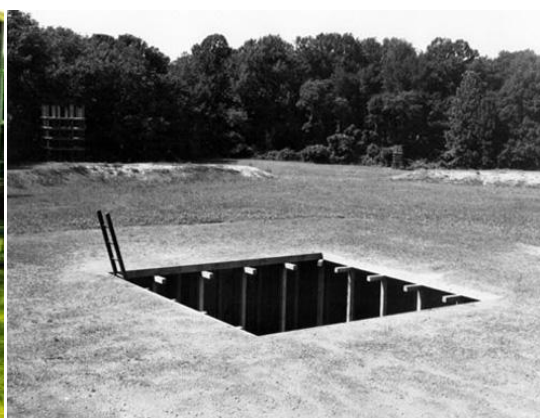


FIG. 5 - Mary Miss, *Perimeter Pavilions Decoy*, 1978.

Ou na tentativa de reivindicar espaços públicos através de uma arte interdisciplinar (McIver, 2003) que enfatiza processos de experimentação artística, estimulando a percepção do cotidiano e a interpretação e resignificação dos elementos que compõem o espaço urbano, considerando as relações e efeitos que a prática artística implica na articulação da sua atuação com a dinâmica do espaço.

Apontando a ideia de dinâmica do espaço Lefebvre (1968) questiona a função da arte nos espaços públicos do cotidiano das cidades e sugere que colocar a arte ao serviço do urbano não significa de forma alguma ornamentar o espaço urbano com objetos de arte. Significa que os tempos e espaços se tornam obras de arte e que a arte passada é reconsiderada como fonte de apropriação do espaço e do tempo atual.

1.3. A reconceptualização do lugar específico

No âmbito destes entrecruzamentos conceptuais e processuais surge a arte *site-specific*, cuja génese Miwon Kwon (2002) sintetiza em quatro momentos chave. Numa primeira fase, o aparecimento da arte *site-specific* e a sua fundamentação estão marcados pela crítica e renúncia às instituições e ao modo como estas incidiam na arte em termos simbólicos, políticos e experienciais. Isto influenciou a consideração das qualidades físicas do espaço, como determinantes na produção, apresentação e receção da arte. Na segunda fase, o *site-specific* é assimilado pelas culturas dominantes e incorporado no universo institucional. Na terceira fase, o desenvolvimento das práticas *site-specific* resgatam o aspeto comunitário da especificidade do local, defendendo o carácter temporário e participativo das obras produzidas, motivando a identificação com o objeto por parte de grupos marginalizados, e, numa quarta fase, o entendimento da prática *site-specific* assume-se como prática artística processual.

Como aponta Kwon (2002):

Going against the grain of institutional habits and desires, and continuing to resist the commodification of art in/for the marketplace, site-specific art adopts strategies that are either aggressively antvisual – informational, textual, expository, didactic – or immaterial altogether – gestures, events or performances bracketed by temporal boundaries. The “work” no longer seeks to be a noun/object but a verb/process, provoking the viewers’ critical (not just physical) acuity regarding the ideological conditions of their viewing. (Kwon 2002: 24)



FIG. 6 *Tilted Arc*, Richard Serra, 1981

Deste modo, segundo Kwon (2004: 24), a garantia de relações entre o objeto artístico e o local onde se instala não se baseia tanto na permanência física dessa relação, como pretendia Richard Serra (Fig. 4), negando a transferência das suas peças, mas mais no reconhecimento da efemeridade e impermanência do objeto artístico, não fixo, que potencia a experiência fugaz, transitória e irrepetível da situação criada.



Fig. 7 - Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.



Fig. 8 - Gordon Matta-Clark, *Cherry Tree*, 1971. Cherry Tree Planted And Growing In A Basement.

No âmbito desta problemática Gillian McIver (2011) diferencia os objetos artísticos feitos especificamente para um local de “*site responsive art*”, ou seja dos objetos artísticos feitos como resposta e encontro com o local. Assim, se nas primeiras abordagens *site-specific*, o local funciona (ainda) como condicionante passiva, na poética das abordagens posteriores o local é assumido pelos artistas como uma condicionante ativamente decisiva, tanto para o processo criativo, como para a codificação e descodificação da criação artística.

A obra *site-specific* ao fundar-se na experiência do 'aqui e agora', considera a participação do público, tornando-o corresponsável pela própria conclusão da obra (Eco, 1989). Diferentemente da escultura modernista indiferente à especificidade do local, a prática artística centrada no específico do local, valoriza o contexto envolvente e ganha forma a partir de influências diretas desse contexto, deslocando-se para um campo de exploração que aceita a materialidade e impureza dos espaços da vida quotidiana (Kwon, 2002), assim como a especificidade dos públicos.



Fig. 9 - Olafur Eliasson, *Green River*, 2000. Artificial Non-Toxic Dying Of Water.



Fig. 10 - Urs Fischer, *You*, 2007. Gallery Floor Dug-Up.

Assiste-se a uma reorientação das práticas artísticas e seus efeitos para outros lugares de disseminação, que não os sistemas espaciais condicionados e predispostos a legitimação dos objetos artísticos. As obras contemporâneas orientadas para o lugar onde ocorrem consentem uma espécie de expansão espacial (Kwon, 2002: 25), ocupando múltiplos lugares como: hotéis, ruas, prisões, escolas, hospitais, igrejas, supermercados; assim como se infiltram em espaços mediáticos, como a rádio, os jornais e a internet (idem: 26). Sintetizando esta circunstância Kwon (2002) nota que:

Beyond these dual expansions of art into culture, which obviously diversify the site, the distinguishing characteristic of today's site oriented art is the way in which the art work's relationship to the actuality of a location (as site) and the social conditions of the institutional frame (as site) are both subordinate to a *discursively* determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate. (Kwon, 2002: 26)

Esta variabilidade espacial implica a abertura à complexidade e multiplicidade de leituras. Isto requer que as práticas artísticas sejam informadas por um número cada vez maior de disciplinas e estejam em sintonia com os discursos populares que compõem a cultura contemporânea.

1.4. A transmissão/ permutação da obra

As práticas do *site-specific* podem ser entendidas como práticas artísticas específicas para determinado contexto, desconstruindo a ideia de lugar, como mero suporte neutro, para o ativarem como parte integrante do trabalho. O artista está, assim, muito presente na obra absorvendo e adaptando novas dinâmicas aos novos locais onde esta é apresentada. Deste modo, a produção, apresentação e disseminação de arte torna-se, ela própria, território da intervenção crítica, mostrando a ambiguidade e a controvérsia assente no questionamento da obra como pertencente ao local (faz parte) ou do local pertencente à obra.

Nos anos 70, o artista plástico Robert Smithson (1996) qualificou dois conceitos operacionais complementares: *site* e *nonsite*. Na definição desses conceitos, o artista procurou estabelecer ligações e extensões entre o lugar no qual se situa a obra (numa situação exterior à galeria) e os elementos (mapas, desenhos, fotografias, filmes, pedras) que, deslocados do local físico originário, atuam como desdobramentos da obra completando-a. Segundo Smithson (1996) a "obra" afirma-se tanto pela intervenção na paisagem (*site*) como pelo filme realizado sobre ela, ou pelos documentos criados como os mapas, fotos e desenhos posteriormente organizados no interior da galeria (*nonsite*).

Na sua reflexão Smithson aponta como questões fundamentais o pensamento sobre o registo, equacionando a duração e a transformação dos seus trabalhos ligados tanto ao deslocamento do observador quando em contacto direto com a obra, como ao deslocamento da obra, para que chegue a observadores que não a vivenciaram diretamente. Nesta última abordagem, a incorporação de uma atitude poética diante da elaboração da documentação acaba por tornar o próprio documento, como mapeamento do lugar (Kaye, 2006), logo, também obra.

Esta ideia de discurso artístico flexível capaz de gerar momentos distintos de criação, ativação e disseminação da obra iniciada no processo criativo de Robert Smithson indicia um contributo decisivo para a compreensão da especificidade do lugar e o que esta implica na assunção plena da tríade lugar (*site*), obra e observador. Como entidades móveis e interdependentes no questionamento da própria obra, quer por parte de quem propõe e executa a situação artística, quer por parte de quem recebe e as condições em que recebe e interpreta determinada situação artística. Este pensar específico estabelece o observador como parte da equação, na apreensão do lugar e dos objetos organizados no lugar, criando uma situação múltipla de variáveis não fixas. Como aponta Morris (Morris, 1995), o facto de múltiplas considerações serem levadas

em conta, no sentido do objeto manter o seu lugar específico, como termo da situação expandida, não revela uma falta de interesse no próprio objeto, mas revela o desejo de controlar outras variáveis da situação inteira (Morris, 1995).

But the concerns now are for more control of and/ or cooperation of the entire situation. Control is necessary if the variables of object, light, space, body are to function. The object itself has not become less important. It as merely became less self-important. (Morris, 1995: 234)

Assim o observador e o lugar ganham importância e tornam-se matéria da situação inteira especificamente orientada para o lugar. Michael Fried (1998) salienta a importância de entendermos a situação por tudo o que esta contém, incluindo o corpo do espectador, pois o que quer que exista no campo de visão do espectador pode ser relevante para a abordagem e interpretação da situação e deste modo, para a experiência da situação artística. Tal como Fried (1998) coloca:

[...] for something to be perceived at all is for it to be perceived as part of the that situation. Everything counts – not as part of the object, but as part of the situation in which is objecthood is established and on which that objecthood at least partly depends. (Fried, 1998: 155)

Isto provoca o questionamento e reflexão da própria obra, refletindo a multiplicidade de quem vê e a condição identitária do lugar (Massey, 1994; Pinheiro, 2004) específico do que é experienciado. O que leva à reorientação da relação da obra com o observador e o lugar, cada vez mais indispensáveis para a consecução e legitimação do sentido da obra.

Assim, ao trazer para a questão a ideia de lugar permeável à experiência, juntamente com a ideia de espectador, cada vez mais multidimensional e comprometido com o lugar e com as relações que o lugar amplifica na obra e vice-versa, introduzem-se alterações no próprio processo de transmissão da obra. E essas alterações têm implicações diretas no processo criativo dos artistas, que tomam a ideia de lugar específico como orientação interativa da tríade obra, lugar e observador. Neste sentido, encarar o lugar como portador de significados flexíveis tende a organizar a dimensão do espaço enquanto espaço social. Lefebvre (2004) diz-nos que o espaço social não é uma coisa

entre as coisas, nem um produto entre os produtos, pelo contrário “[...] it subsumes things produced and encompasses their interrelationships in their coexistence and simultaneity [...] it is the outcome of a sequence and a set of operations, and thus cannot be reduced to the rank of a simple object.” (Lefebvre H. , 2004: 73). O que implica uma grande diversidade de conhecimento e conduz, necessariamente, ao entendimento da obra como objeto instável, mutável, nômada e transferível, ou seja, adaptável ao lugar em que se mostra e transmite e ao observador cada vez mais multimodal e atento à situação global da própria transmissão, acabando por incorporar esta influência bipartida, na própria criação artística.

1.5. O Objeto não se destrói - reconfigura-se nas deslocações.

O trabalho não se destrói, adquire novos significados fornecidos pelo contexto. Uma peça artística pode transitar de local para local, ou até mesmo de instituição para instituição, e nesse processo de mudança adquirir novas adaptações e novos significados impulsionados pela própria ideia de transferência. O contexto da peça e a relação do seu significado promovido pelo lugar revela a importância de «deslocar» o significado de dentro do objeto artístico para as contingências do seu contexto específico, onde o indivíduo ocupa um lugar primordial, tanto enquanto criador artístico como enquanto espectador.

Numa reflexão sobre o mundo, cada vez mais globalizado, entretido em ambientes múltiplos, culturas diferenciadas do cotidiano, compreende-se o conflito entre o enquadramento institucional e a localização associado à ideia de mudança, passagem, transformação ou encaminhamento para o indivíduo, também ele cada vez mais específico. Isto reporta-nos à distinção entre *site* literal e *site* funcional proposta por James Meyer (2000)

Segundo Meyer, o *site* literal refere-se à localização presente, *in situ*, ao lugar singular. Neste caso, como refere o autor (2000: 24), a atuação artística conforma-se com os constrangimentos físicos da localização. Mesmo que a base da sua intervenção seja a reflexão crítica, o resultado formal final é inseparável e dependente da sua localização. Determinado pelo entendimento do lugar “[...] as actual. Reflecting a perception of the site as unique, the work is itself *unique*”. (ibidem).

Em oposição, o *site* funcional não tem, necessariamente, de incorporar ou privilegiar o lugar pela sua especificidade física. Em alternativa, constitui-se como um processo e um conjunto de operações que ocorrem entre lugares, mapeando instituições, contextos, filiações textuais e os corpos que se movem entre esses lugares (Meyer, 2000), objetos e sujeitos. Ou seja considera a prática artística ligada ao lugar como um palimpsesto de textos, fotografias, vídeos, desenhos ou outras exteriorizações artísticas envoltas num impulso alegórico (Owens, 1994). Neste contexto, Meyer (2000) refere que o trabalho funcional recusa a rigidez ou pré-determinação da especificidade do *site* literal e consubstancia-se como movimento ou algo temporário, “[...]a chain of meanings and imbricated histories, a placed marked and swiftly abandoned. The mobile site thus courts its destruction; it is willfully temporary; its nature is not to endure but to *come down*.” (Meyer, 2000: 25).

Assiste-se à passagem² da preocupação estética para a ênfase nas questões sociais; à passagem do entendimento da obra de arte, como objeto, para o seu entendimento como processo efêmero ou evento e à passagem da prevalência das instalações permanentes para as intervenções temporárias. Assim, a primazia na produção de significado premeia a recepção da obra entendida como lugar de interpretações. O que conduz à amplificação da autonomia do autor, através da sua multiplicação em colaborações participativas. Este conjunto de processos extensíveis, pelas variáveis ativas ou oscilantes que introduz no processo criativo, ajuda a transformar o modo de ver e entender os objetos artísticos orientados para o lugar, cada vez mais marcado pela sua própria instabilidade.

A obra de Richard Long, artista ligado a projetos de land art, revela-se particularmente sintomática quando a analisamos enquanto impermanência ou instabilidade intimamente ligada à ação de caminhar comprometendo-se sucessivamente com a especificidade do lugar. Segundo Long (2004) caminhar é o “[...] o tempo mais real, porque não é artificial, é o que ainda fazemos. Somos humanos com duas pernas que andam. O que me interessa no tempo é a realidade do meu compromisso com diferentes lugares.” O facto de se libertar na possibilidade de fazer arte em qualquer parte do mundo, em qualquer lugar, mostra a ligação à mobilidade do caminhar. O que não invalida a capacidade de divulgação de galerias e museus. Locais, que para Long(2004) são o contexto indicado para a disseminação da arte, o contexto onde apresenta as suas fotografias e textos.

Deste modo, a forma como trabalha na paisagem é diferente da forma como trabalha na galeria ou no museu. Não existe sequer o transporte dos materiais do local. Das obras executadas em lugares específicos transporta apenas as imagens e os textos. A instalação permanece no lugar onde foi feita, até ser destruída pelo tempo. Já no contexto da galeria ou do museu as pedras vêm de uma pedreira. De qualquer forma o objeto é transferido da paisagem para a galeria não como objeto físico, mas como objeto mediado conceptualmente.

² While these shifts represent a greater inclusivity and democratization of art for many artists, arts administrators, arts institutions, and some of their audience members, there is also the danger of a premature and uncritical embrace of "progressive" art as an equivalent of "progressive" politics. [...] The shifts in artistic practice, while challenging the ideological establishment of art, may at the same time capitulate to the changing modes of capitalist expansion. What appears to be progressive, even transgressive and radical, may in fact serve conservative if not reactionary agendas of the dominant minority. (Kwon, Public Art and Urban Identities , 2013)

1.6. O conceito de Transmutabilidade/ Transferabilidade

Expondo o espaço, qualquer espaço, como a possibilidade de expansão do entendimento do mundo artístico, a mobilidade permite olhar para a especificidade dos lugares, já não isolados, mas como uma rede de lugares, cuja impermanência proporciona “[...] the measure of their circumstantiality.” (Owens, 1994: 56). Assim, ao mesmo tempo que alarga as possibilidades de questionamento e interpretação das práticas do lugar permite que o significado mude consoante as contingências e localizações dos grupos de interesse abordados (Meyer, 2000).

Neste contexto, se por um lado o termo *site-specific* se torna insuficiente para alguns artistas (Kwon, 2000), porque não consegue abarcar a multiplicidade associada aos locais e às formas de trabalhar essencialmente temporárias, fluidas e geograficamente transferíveis (Pinheiro, 2004), por outro, as formas orientadas para o lugar específico tentam explorar a própria especificidade, criando um vínculo demasiado estreito com o lugar, limitando a existência do objeto artístico noutros lugares.

[...] artists are traveling more than ever to fulfill institutional/cultural critique projects in situ. The extent of this mobilization of the *artist* radically redefines the commodity status of the art work, the nature of artistic authorship, and the art-site relationship. (Kwon, 2002: 31)

É nesta ausência de terminologia específica para uma obra que se pretende transferível e transmutável e a partir da possibilidade de interpretação dessa transferência que Gabriela Vaz Pinheiro (2004) sugere o termo transferabilidade, que pretende introduzir um sentido de significado móvel na obra de arte produzida para um lugar particular, mas não fixo. Para a autora a transferabilidade não é um valor acrescentado ao trabalho, mas sim parte da matéria conceptual de que ele é composto, assim como a possibilidade do seu próprio desaparecimento (práticas como a performance ou o happening) porque acabam por incorporar a importância do rasto, da memória, do residual fazendo com que este tipo de trabalho se direcione para o documento. Tal como aponta:

Esta forma de trabalhar inaugura um território de fluidez que não se coaduna com prescrições ou formas imutáveis. Este trabalho, sem resistência, permite-se ser refeito uma e outra vez, propondo que cada especificidade de lugar seja validada se posta em movimento através da obra, do artista, da audiência (participativa ou não) e da geografia, por forma a reformular as questões originais em novos resultados. (Pinheiro, 2004: 23)

Tomando como consciência a condição ativa e móvel, as propostas artísticas orientadas para o lugar podem incorporar a própria ideia de transporte, como ativação significativa, porque aceitam a mudança do caráter circunstancial de cada uma das novas disposições, em cada um dos lugares escolhidos, como campo referencial para a criação e interpretação de novas formas de significado. A geografia da obra deixa de ser somente contextual e passa a estimular o movimento desta para dentro da obra, ao qual “[...] a obra se oferece para ser invadida, e que depois transporta para todo o lado, no processo instigando novas formas de significado reanimadas em cada nova locação.” (Pinheiro, 2004: 22).

Neste contexto a variabilidade da obra sujeita as locações diferenciadas não reflete uma recepção homogênea e inequívoca, mas antes incorpora a própria variabilidade no processo de recepção e interpretação da obra impulsionando a leitura instável e plurívoca por parte de quem experiencia a situação artística, uma vez que também a condição do observador se altera em cada movimentação e alteração do lugar para o qual a obra é orientada. Assim a autora (2004) propõe que se possa olhar para o objeto como “[...] o que se distingue do seu meio circundante por uma deslocação de significado, mas que comunica com esse mesmo meio pelo facto de a ele se ligar, tanto em matéria como em resíduo.” (Pinheiro, 2004: 23)

Pensar a transferência e mudança de localização das práticas artísticas orientadas para o lugar implica, pois, distinguir o que se faz do meio que o envolve, uma vez que são interdependentes e esta inter-relação assume-se como preponderante nas decisões tomadas, em função da concretização da obra com sentido.

2. CONTEXTOS DO QUOTIDIANO

2.1. Aproximação ao cotidiano como base operativa

O mundo contemporâneo da arte aceita a complexidade e possibilita um número ilimitado de procedimentos artísticos ligados à exploração crítica do lugar como elemento preponderante para as várias formas de apropriação do espaço, característica da arte contemporânea (Rugg, 2010: 177). É na criação artística de elementos não só físicos e “reais”, mas também nas construções ficcionais que a influência e a transformação de um lugar podem ocorrer, intervindo diretamente na vida. Para Edward Soja (2000), as realidades construídas, difundidas e aceites, podem tornar-se reais para os atos humanos. A valorização da sua própria interpretação torna-as base para outros atos humanos, que uma vez humanizados são tornados também reais (Soja, 2000). Deste modo, cada vez mais a ideia de lugar está associada à relação entre realidade e a sua validação humana através da atribuição de significado.

Para Tim Cressell (2008: 15) um lugar não é apenas algo para ser observado, investigado e sobre o qual se escreve, mas é ele próprio parte integrante do nosso modo de ver, investigar e escrever. Deste modo, o lugar ao ser escolhido e validado como objeto da atenção da prática criativa constitui-se como membro e componente do cotidiano do artista, não só como referencial exterior ao processo criativo, mas também como atividade interna incorporada no próprio processo. Atividade interna tornada vivência habitual e furtiva de criações poéticas (Certeau, 1988).

Em *The Lure of The Local*, Lucy Lippard (1997) propõe o modo de observar, pensar e interpretar o lugar como uma conceção holística. No entendimento da autora, o lugar apresenta-se como interseção da natureza com a cultura, a história e ideologia a ele associadas. Colocando a tónica na ideia de pertença a um lugar, Lippard (1997) defende que o olhar, e com ele o observar e o investigar das suas camadas, deve partir de dentro do lugar, como resultado de um enraizamento, de uma pertença. No fundo, como consequência de um estado de espírito, mais influenciado pela empatia com o lugar do que, somente, pelas suas coordenadas geográficas. Ou seja, o lugar é cada vez mais definido não como um ponto geográfico rodeado por uma área, onde a natureza atua de uma maneira mais ou menos uniforme, mas antes determinado “[...] *by stories, loyalties, group identity, common experiences and histories (often unrecorded), a state of mind rather than a place in the map.*” (Lippard, 1997: 34).

Tim Cresswell (2008), em *Place a short introduction*, reflete sobre o lugar não só como oportunidade e possibilidade de uso, mas também como contexto e significado transcultural. Para o autor, falar de lugar num contexto plurívoco de mobilidade e diáspora é ter de perceber as manifestações dos outros como lugares, as suas relações e as suas tensões, sejam estas culturais, emocionais, afetivas ou subjetivas (ibidem).

Torna-se importante reconhecer o lugar como elemento significante, mas também reconhecer que as noções de lugar são indexais, uma vez que conformam a possibilidade de serem constantemente reescritas, readaptadas pelo deslocamento das fronteiras da experiência individual e coletiva através de um objeto artístico e do seu processo.

[...] what counts is the process of this “spatial captation” that inscribes the passage toward the other as the law of being and the law of place. To practice space is thus to repeat the joyfull and silent experience of childhood, it is, in a place, *to be the other and to move toward the other* (Certeau, 1988: 109-110).

Em *The Practice of Everyday Life* (Certeau, 1988), Michel de Certeau reflete sobre as noções de lugar e espaço; e propõe o lugar como um sistema de signos ordenado e ordenando a concretização de práticas espaciais, enquanto o espaço resulta do lugar praticado. Neste sentido, propõe:

space is a practiced place. Thus the street geometrically defined by urban planning is transformed into a space by walkers. In the same way, an act of reading is the space produced by the practice of a particular place: a written text, i.e.: a place constituted by a system of signs. (Certeau, 1988: 117)

Ou seja, entende o lugar como um sistema com regras próprias e autorregulado, “uma configuração de posições instantâneas” (Certeau, 1988: 117), onde as práticas ao mesmo tempo que acontecem revelam interdependências entre elas. Deste modo, quando uma prática artística adquire ou decide uma localização, é esse lugar que assegura ou estabelece as bases para a produção de sentidos. Ou como aponta ainda o autor, o lugar é a ordem a partir da qual os elementos são distribuídos em relações de coexistência.

It thus excludes the possibility of two things being in the same location [*place*]. The law of the ‘proper’ rules in the place: the elements taken into consideration are *beside* one another, each situated in its own ‘proper’ and distinct location, a location it defines. (de Certeau 1984: 117)

Já o espaço ocorre como efeito produzido pelas operações que o orientam, situam, temporizam e o fazem funcionar “in a polyvalent unity of conflictual programmes” (Certeau, 1988: 117). Isto faz com que espaços diferenciados possam concretizar ou apelar a

várias possibilidades de atuação dos indivíduos e por inerência possibilitar campos de atuação artística e práticas espaciais considerando atividades de ordenação do espaço, como o andar, o ler, o ouvir ou o ver (Certeau, 1988; Kaye, 2006).

Exemplificativa destas preocupações, a artista Mary Miss (2011) questiona o processo evolutivo da arte, de desconstruir e separar as práticas artísticas, bem como a ótica historicista e de teorização da arte que tinham como objetivo primordial a instituição legitimadora da arte acaba por impulsionar e redefinir novas regras para a integração e reorganização da arte, como parte integrante da cultura, sem ter de passar pelas instituições. Como refere Mwon (2002: 24), se a crítica dos confinamentos culturais do mundo da arte através das suas instituições foi, em tempos, um grande assunto, cada vez mais as práticas orientadas para o lugar perseguem compromissos mais intensos com o mundo exterior e do quotidiano.

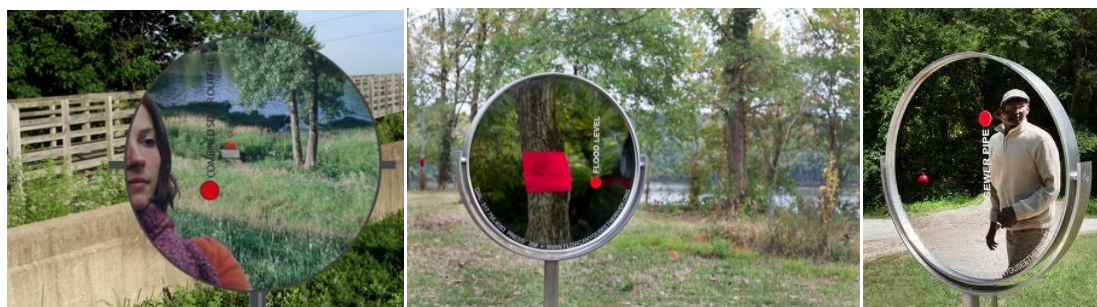


Fig.

11 – Mary Miss, **Flow (can you see the river)**, 2008-11



Fig. 12 – Mary Miss, **Broadway: 1000 steps**, 2011

Para Miss (2011) as peças só têm de atrair o visitante, e fazê-lo participar tendo uma experiência, seja ela emocional, visual ou física. Na maior parte dos seus trabalhos, orientados para o lugar e para o visitante, é possível experienciar as peças em lugares públicos e de passagem sem a premeditação do contacto tornando esta experiência mais autêntica. O encaminhamento para o questionamento formal aliado à localização espacial significativa ou aberta à produção de significações, cada vez mais fluídas e participadas por parte do espectador.

2.2. Objetos femininos do quotidiano

O campo artístico trata cada vez mais o quotidiano questionando-o, com profunda consciência sobre o que se está a viver. Assim, o que significa ser-se contemporâneo? Artista e até mesmo mulher? Significa ser atual, fragmentado, múltiplo, transdisciplinar, interdisciplinar, ou possível?

Tendo por base estas questões, que implicam um diálogo com as práticas contemporâneas, este trabalho aceita a relação como os objetos do quotidiano feminino com propósitos artísticos. Numa perspetiva sincrónica, mas também subversiva, pois o processo criativo que desenvolvo, aceita ativar objetos do quotidiano feminino, como matéria plástica, como prazer estético, enfatizando uma postura reflexiva e amparando entradas no processo criativo, que tenham efeitos na construção de peças artísticas e desenvolvam a prática artística individual.

No fundo, ambiciono o registo de variantes interpretativas que, tendencialmente resolvam inquietações pessoais condicionadas pela empatia, mas também pela estranheza e desejo de saber mais. O que, num sentido operativo, promove a concretização da obra no lugar e a autoconsciência expandida durante e após essa concretização. A envolvente, o estar aqui e agora e a maneira como olhamos para as coisas pode determinar a nossa forma de estar na vida, permitindo-nos fazer a construção social da realidade e por conseguinte do objeto artístico.

O desenvolvimento dos trabalhos, ainda que muitas vezes intuitivamente, incorpora a relação do lugar com o objeto artístico, como sentido primordial para a perceção e experimentação da obra criada. Por um lado, o espaço existente possui características próprias, por outro os objetos comuns aí colocados importam do lugar outras significações que coexistirão aumentando a atribuição de valor simbólico tanto aos objetos como à sua interação com o lugar.

Os objetos do quotidiano, escolhidos para as peças artísticas que fui desenvolvendo, não encerram em si apenas a sua funcionalidade, nem comportam somente as suas ligações sociais com a vida quotidiana. Ainda que por vezes o indício do objeto original (anexo), seja o ponto de partida para a peça que se pretende apresentar. A funcionalidade destes extingue-se e é substituída pela nova condição do contexto. O significado do objeto intencionalmente exposto completa, assim, a sua condição de objeto artístico indissociável do contexto. Ao ser submetido a uma nova condição e utilização fora do padrão habitual, a maneira como apreendemos o objeto sofre

alterações. É nestas alterações que reside a matéria sensível do meu trabalho como veremos adiante, na apresentação dos trabalhos realizados.

Nos trabalhos realizados a plurivocidade do discurso pretendia constituir um corpo de análise que enquadrasse o conjunto de situações abordadas; e possibilitasse o apaziguamento das inquietações geradas em torno da problemática do campo feminino, da natureza expansiva das obras apresentadas e do seu caráter multidisciplinar.

Ao incorporar objetos característicos do cotidiano, sobretudo feminino, na construção das peças, aceito não só esses objetos como base referencial e estratégia para a produção de significados, mas também a própria complexidade do corpo. Na oposição entre intimidade, experiência privada e espaço público pertencente tanto ao entendimento dos espectadores, como à inter-relação da construção do eu (sujeito) com o observado, o proposto e o exteriorizado enquanto objeto artístico.

A escolha de alguns objetos quotidianos, como sabonete, bastidores de bordar ou feijões fazem parte de uma tomada de decisão proveniente da presença diária, levando assim à introdução e ao aparecimento casual de objetos comuns, bem como, à revelação de valores simbólicos velados pela sua objetividade e funcionalidade prática do dia a dia. A sua utilização em determinados contextos, revela a construção de novos significados e o que pode significar construir-se como sujeito, ser artista e ser mulher.

É neste sentido que os trabalhos realizados propõem uma aproximação ao sujeito e à subjetividade. Uma vez que o contexto espacial da obra se ativa, constantemente, com a presença dos objetos do cotidiano feminino e do modo como me relaciono com esses mesmos objetos, pela afetação ao resultado final. Ou seja, pela ênfase nas múltiplas capacidades criativas, discursivas e operativas que as marcas desses objetos sugerem do universo feminino.

Os objetos do cotidiano feminino constituem, no âmbito dos trabalhos propostos, o ponto de partida para a produção de significado. Contextualizar objetos do cotidiano, propícios a serem reinterpretados e (re) materializados (Bishop, 2005), para fazerem parte de uma narrativa e criar pontos de comunicação com as pessoas e espectadores, permite uma experiência a ser vivida e maior proximidade e intimidade entre o meu trabalho e o espectador. Não só pelas experiências privadas que partilha com o espectador ((EN)-volta), como na conceptualização (SALA PAN), como no próprio processo (WALK). Como aponta Bourriaud é como se a obra fosse um portal para

entrar noutra obra e noutra e noutra. Este portal deve ser transposto, percorrido, habitado e pirateado (Bourriaud, 2005).

In this new form of culture, which one might call a culture of use or a culture of activity, the artwork functions as the temporary terminal of a network of interconnected elements, like a narrative that extends and reinterprets preceding narratives. Each exhibition encloses within it the script of another; each work may be inserted into different programs and used for multiple scenarios. The artwork is no longer an end point but a simple moment in an infinite chain of contributions. (Bourriaud, 2005: 19-20)

A matéria sensível do universo feminino enfatiza um processo de questionamento constante e tudo o que com ele se relaciona, quer seja a beleza, os objetos, os afetos, o corpo ou, até em alguns trabalhos, referências históricas de registos da imagem da mulher ao longo da história da arte. A obra em si é mais complexa e abrange diversas problemáticas, é polissémica, e, em qualquer um dos campos de leitura, pode ser compreendida como um sistema ambíguo sedimentado no pensamento subversivo e por oposições, concretizado em obra num discurso artístico amplificado e codificado por esse conjunto de referências ao universo feminino.

À constante utilização da imagem e da temática feminina, no âmbito das artes em séculos passados e mesmo nos dias de hoje, como símbolo da beleza, da fragilidade e da poesia, como elemento passivo, tentei assumir a temática e sublimando-a ainda que de forma subtil, diluindo e subvertendo indícios da submissão da mulher, não apenas em relação à arte.

2.3. Imagem poética - objetos afe(c)tos

O trabalho artístico indicia a capacidade coletiva de elaboração de significados no âmbito da interação entre a contingência específica do envolvimento e a audiência da própria obra com os seus códigos de interpretação da cultura. Penso, parafraseando Janine Antoni³, que a arte não é *about but of the world*, pois coloco a tónica nas relações interpessoais e na assunção da opacidade do trabalho artístico. Porque pretendo, através da intensificação de cada uma destas vertentes, ativar um conjunto de interações humanas e a sua relação com o contexto espacial e social onde se inserem. E mais do que aludir ao espaço simbólico individual, tendencialmente fechado, tento aludir à partilha com o outro.

A partilha de experiências privadas contribuem para prolongar o encantamento e a inquietação da sua obra. Neste contexto, não só é importante o objeto final, como todo o processo criativo e a integração do seu método e materiais. Os próprios materiais e objetos utilizados são carregados de significado, uma vez que são objetos de consumo quotidiano e a partir dos quais encontro uma base de criação e pensamento divergente capaz de confluir na realização de objetos e manifestações artísticas.

Numa época em que a mulher já tem um papel de destaque na sociedade, e, por consequência, no mundo da arte, ela já não precisa de se refugiar nem numa existência criativa transgressiva nem passiva. Não consegue por vezes dissociar-se do seu universo e enaltecendo-o, aceita-o utilizando-o como estratégia de comunicação e de intervenção para marcar a sua posição, e com toda a liberdade de se assumir como mulher.

Neste caso a tendência é sublimar a mulher no seu todo, ou seja, não só através das suas ações ancestrais características, como por exemplo de cozinheira, ama, lavadeira, amante, impostas socialmente como seus papéis, da sua condição morfológica de mãe, da fragilidade e beleza que lhe são inerentes; mas também da sua nova condição multidisciplinar, ao acumular tarefas como: pensadora, ativista, artista, camionista, tudo o que pretender, sem reservas para a sua condição de género (Massey, 1994).

³ Na obra *Loving Care*, ao pintar o pavimento utilizando o cabelo (instrumento de registo) que tinha mergulhado em tinta, Janine Antoni assume a sua relação com a História de arte e o legado de imagens que esta disciplina proporciona, uma vez que ativa a memória visual relacionada com as figuras imóveis das mulheres, representadas com longos cabelos molhados em contacto com o chão. No fundo, enfatiza a ação em contraposição com a figura feminina imóvel representada no passado.

Criar, transformar e provocar são propósitos da arte e são motes da minha obra, e, sem sair da condição feminina, a minha finalidade é assumir os objetos do meu cotidiano, que cada vez mais interpreto como objetos afetos. *Objetos afetos*: porque os vejo e manuseio com empatia pela sua funcionalidade, ao mesmo tempo que os encaro, como circunstância determinante para influenciar a minha prática artística. Neste sentido, aceito a possibilidade de transgressão do seu uso, como ferramenta geradora de campos artísticos, comunicativos, expressivos e estéticos.

CAPÍTULO II | PROCESSO E PRÁTICAS ARTÍSTICAS

1. PROCESSO

1.1. O sentido vivido da prática artística

Sendo a envolvente, o estar aqui e agora a maneira que olhamos para as coisas que determinam a nossa forma de estar na vida, que nos permitem fazer a nossa construção social da realidade e por conseguinte do objeto artístico.

Olhar em redor, observar, refletir, aproveitar, transformar, sentir o instante, dar importância ao momento e às coisas simples e elementares da vida, refletem a minha relação com o mundo e a possibilidade de transferir essas inquietações para a prática artística.

A possibilidade de cruzar as minhas próprias idiossincrasias com os lugares, outros lugares, outras realidades, constitui a matéria sensível e o sentido vivido da minha prática artística. Pois ativa a criação de novos discursos e a orientação da prática artística para o lugar que corporiza uma cultura específica, e ajuda a selecionar os elementos desse lugar reconhecidos também como específicos, tanto para mim enquanto artista como para quem experiencia enquanto espectador. O porquê de algumas das opções e decisões tomadas, que englobam não só o carácter operativo da criação artística, mas também o carácter pessoal mais íntimo, indissociável, desde o início de todo o processo do fazer artístico, como se de uma viagem interior se tratasse.

O âmbito deste estudo, para além de significar o finalizar de uma etapa académica, antevê também a preparação de um novo caminho através da continuidade que pretendo dar à prática artística que desenvolvi no mestrado em Criação Artística Contemporânea. A importância deste estudo reside, não tanto nas respostas encontradas, mas mais na possibilidade de questionamento e enquadramento crítico e processual dessas respostas, numa perspetiva mais ampla de poder construir e inserir outros significados em situações que questionem o sentido da vida e das coisas.

A condição feminina e o seu universo é também um mote para alguns trabalhos, associado a um cariz de natureza ideológica, irreverente e inconformista de constante inquietação e insatisfação com o mundo, mas também de valorização da beleza e da natureza. Colocando as questões prementes do papel da mulher na sociedade e relacionando a sua vivência e existência quotidiana com o universo da arte.

O caráter ideológico é manifestamente uma tendência pela "democratização " da arte em todos os aspetos, desde a não exclusão através da criação artística fora de contextos predeterminados como museus e galerias à utilização dos objetos comuns do quotidiano, facilmente reconhecíveis pela população em geral, e não só pelo público especializado em arte. Nesta descontextualização e atribuição de outros sentidos e significados, com o objetivo de projetar nos espectadores diversas questões e sensações, reside a tentativa de valorização da percepção dentro ou fora das instituições.

Assim, dando cumprimento ao desejo de criar respostas e situações que satisfaçam a inquietação interior de projetar e intervir na sociedade, através de um olhar crítico e insatisfeito, não me sinto no papel de mais um elemento, mas sim de criadora, com a intenção de ter algo a dizer e a acrescentar. Reequacionando modos de pensar em alternativas e soluções para uma melhor existência através da arte e assim intensificar a sua proximidade às ações da vida quotidiana.

1.2. O percurso, os lugares e as condicionantes

As situações e os objetos do cotidiano, o espaço e o percurso englobando a paisagem, são temas recorrentes nos meus trabalhos. Sendo estas as matérias sensíveis do meu trabalho, é sobre elas que vai incidir o meu estudo, não num sentido lato destes temas, mas particularizando a análise de alguns trabalhos com características específicas nas suas alterações, abordando especialmente as suas transformações e deslocações no espaço. O espaço, não no sentido mais lato mas mais concretamente o local ou o lugar onde decorre a prática artística e a sua relação com o objeto artístico, a sua transformação e a sua locação ou deslocação.

A criação de conceitos e práticas artísticas, cada vez mais multidisciplinares e quase sempre associadas ao lugar – contexto, enfatizam a relação do espaço com o objeto artístico, a ação do artista e do espectador, assim como a importância da percepção no uso do espaço, situando a arte ao nível das ações da vida quotidiana. Martin Heidegger (1994: 107-119) refere que o construir como o habitar, ou seja, o estar na terra para a experiência quotidiana do ser humano é desde sempre, «o habitual». O alojar-se no espaço e tentar dominá-lo como parte da natureza é condição fundamental do ser humano, mas ter consciência da experiência quotidiana, vivendo-a intensamente, traduzindo-a poeticamente através de peças artísticas é muito mais o habitual para a condição do artista.

A necessidade de ocupar e usar o espaço para comunicar e implementar a abertura para pensar o ser no quotidiano torna-se indissociável do percurso, da observação e da envolvente que me rodeia. Conforma a escolha recorrente do tema espacial, como mote para os meus trabalhos. E se por um lado o desenvolvimento de estudos em arquitetura sedimentou o reconhecimento da importância do espaço, por outro, o contexto do mestrado em criação artística contemporânea permitiu-me interpretar o meu trabalho, de forma menos condicionada, como práticas de organização e transformação do espaço para a experiência humana. De uma forma livre e despojada de regras e condicionantes previamente constituídas, permitindo assim a abertura a leituras e experiências diferenciadas.

O corpo de trabalho que desenvolvi pretendeu orientar a prática artística individual para o lugar onde esta ocorria, gerando a necessidade de captar esse lugar como interferência complementar do objeto artístico, e simultaneamente, constituir um referencial imediato, que circunstanciado e atualizado pela atividade artística pudesse fundar novos modos de percepção, questionamento, consciência e sensibilidade. Neste

sentido, o entendimento do objeto artístico tornou-se indissociável da especificidade do contexto espacial, quer quando tentava definir novos campos perceptivos, quer quando proporcionava reconfigurações do espaço em lugares de interação potenciados por estratégias subversivas do uso desse espaço

Através das materializações artísticas que desenvolvi pretendi mostrar a variabilidade do espaço, não só como condicionante ou base operativa, mas também como possibilidade de gerar sentidos, vivenciando a relação entre a ocupação do espaço público e a compreensão de territórios interiores que tentava corporizar na realização dos trabalhos, a seguir apresentados.

1.3. PEÇAS ARTÍSTICAS CRIADAS

1.3.1. (EN)-VOLTA

O trabalho *(EN)-volta* (ANEXO 1) relaciona-se com o universo pessoal, com as idiossincrasias do ser e com a construção do *self*. Este trabalho constituiu-se como uma exploração da capacidade de autorrepresentação, onde a metáfora da dicotomia interior/exterior está representada com a viagem interior/ exterior da casa que habitamos e sobre a qual andamos em volta.

Na peça *(EN)-volta*, a sinalização de um percurso na casa, que é efetivamente a minha habitação, permite tanto marcar como confundir a entrada e a saída num movimento elíptico. Entrando por uma das portas, efetuando o percurso do interior da casa, saindo pela outra porta, fazendo o percurso exterior, voltando a iniciar na primeira porta e assim sucessivamente.

O trabalho é apresentado sob a forma de registo vídeo de um percurso demarcado com pequenos cubos de sabonete colorido. Estabeleço um paralelo à ideia de um percurso real apresentado como instalação até chegar ao local de apresentação do vídeo. No âmbito do percurso delimitado, um perímetro colorido configura o espaço como valor simbólico e utiliza a cor como fio condutor e marca da identidade. O significado individual é transferido pela circunstância do percurso registado e pela relação entre o plano e quem o percorre. Neste contexto, assumem-se visualmente as superfícies da passagem onde os elementos pictóricos ganham sentido, plasticidade e protagonismo.

Para além dos valores simbólicos presentes nas subidas e descidas constantes, na focagem e desfocagem, no abrir e fechar de portas, no voltar ao início e recomeçar que se repete, deixando-nos *(EN)-volta*, este trabalho pretende explorar a articulação do mundo real com os objetos imaginados. A marcação de um percurso com um material comum, do quotidiano, mas que se apresenta sedutor, pela sua forma, cor e aroma. Confrontando o foco do olhar com o ambiente e o espaço envolvente, aliando a imagem dissonante com as variações de luz e o discurso ambíguo capaz de gerar abertura e partilhar outros significados velados.

1.3.2. [WALK]

O andar e o olhar tornam-se ferramenta crítica na maneira óbvia de olhar para a paisagem que nos rodeia. Ao abordar o espaço público, com a peça *[WALK]* (ANEXO

2), pretendia intervir na trajetória e na condição de quem caminha, criando um novo campo perceptivo causado pela existência física de um caminho traçado com pigmento amarelo e pela indução de uma linha, que durante o percurso deixasse, como imagem, a sua marca latente. A linha materializada e imaginária de um percurso sugere ao espectador uma noção de escala e de espaço percorrido dando-lhe sentido.

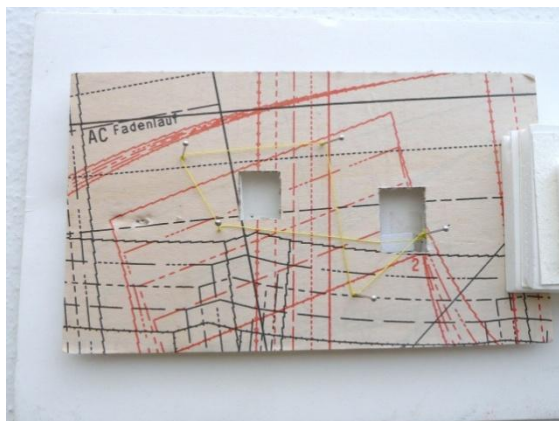


Fig. 13 - Maquete De Estudo/ Preparação Da Intervenção Artística



Fig. 14 - Registo Da Intervenção

Na sua materialidade tenta intervir no espaço mostrando o caráter transitório, efêmero, frágil, ambíguo, contraditório e diverso, associando o ato performativo do fazer com o resultado final da demarcação do território e gerando expectativas e dúvidas da relação do homem com a paisagem interior ou exterior

1.3.3. SALA PAN

Ao tentar compreender o território como espaço estrutural e característico de determinado ambiente surgiu a instalação *Sala PAN* (ANEXO 3). Nesta instalação pretendia mostrar a transmutabilidade do espaço como regulação. Não pela sua diferença de função, que no caso é até aproveitada e enfatizada, mas sim pelas suas características formais, pictóricas e imaginárias que possibilitam o enlevo desse mesmo espaço. Para isso um dos aspetos fundamentais residiu na anulação dos vestígios da materialidade existente no espaço, transformando-o noutro espaço, mantendo ainda assim algumas das suas características reais, funcionais e até formais (objeto – caixa).

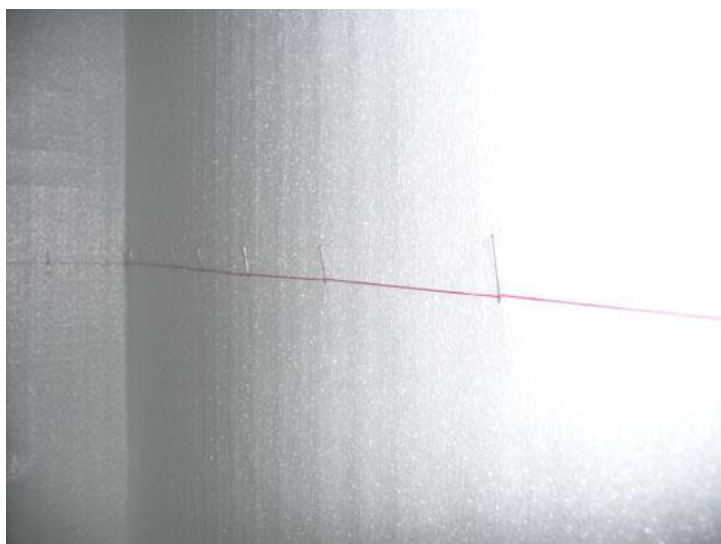


Fig. 15 - Sala Pan, Pormenor

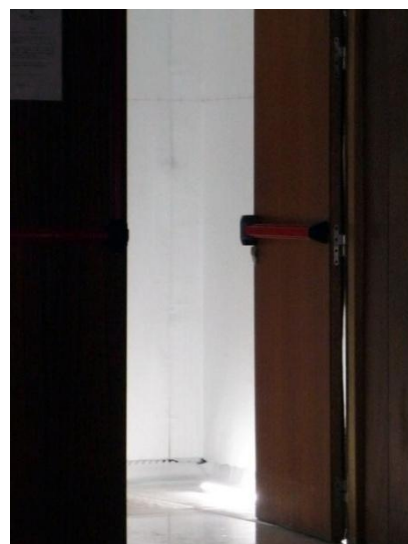


Fig. 16 - Sala Pan

A *Sala Pan* pretendia aludir, não só a um lugar de neutralidade e refúgio, mas também um lugar de purificação, contemplação e esterilização visual. Onde a reflexão, a dúvida – a ambiguidade – se constituem como aberturas para o espectador construir significados. Assim, ao explorar a articulação do mundo real com os objetos imaginados, confrontando o foco do olhar com o ambiente e o espaço envolvente, aliando a imagem dissonante com as variações de luz e o discurso ambíguo conforma-se a possibilidade de gerar campos de partilha dos significados velados.

1.3.4. FEIJOEIRO DOURADO

No campo artístico, espaço, território e lugar são conceitos que se entrecruzam na solução óbvia da paisagem. Ora concretizando gestos que fragmentam o espaço, ora utilizando a vivência do espaço e da paisagem dando-lhe sentido de lugar através dos objetos.

As características formais dos objetos a estrutura geográfica e orgânica da própria paisagem determinam a percepção desses objetos e da envolvente. Estas variáveis permitem iniciar processos criativos e desenvolver uma intervenção, artística. Mas, sendo a paisagem o elemento intervencionado, as suas características passam inevitavelmente para o objeto ou intervenção artística, nem que sejam apenas as coordenadas geográficas.

A peça Feijoeiro Dourado (ANEXO 4) foi construída numa rampa, para que esse plano oblíquo, ascendente/descendente fizesse parte da lógica subversiva colocada na peça. A estrutura sob a qual a peça vai ser apresentada é importante pelas leituras que pode proporcionar, mesmo quando não é atribuído um local próprio e um contexto específico para a peça. Mesmo quando se tem de apresentar a peça numa estrutura neutra criada especificamente no contexto de galeria ou museu, onde se pratica a ausência de elementos que possam interferir com as peças expostas, para que a percepção destas não seja interrompida por outros elementos, a estrutura está sempre presente, por mais inócuo que pretenda ser um espaço. Não lhe atribuir características formais, estruturais, de dimensão ou percepção do espaço.



Fig. 17 - Feijoeiro Dourado



Fig. 18 - Relação Com O Espaço Edificado

Quando se trata da intervenção no espaço público urbano, em praças, terreiros, alamedas ou jardins, todas as características morfológicas do espaço edificado estão presentes, reconsiderando estes lugares urbanos em espaço público aberto e enfatizando a relação com a paisagem e com a sua leitura. Também na arquitetura o objetivo de organização do espaço pressupõe uma manifestação de vontade, de sentido (Távora – da organização do espaço- pag.14). Sendo que o campo de intervenção é contínuo, desde a conceção até à visão global dos fenómenos do espaço, quando *“Entre a Voz e o Pensamento, entre o Pensamento e a Voz, entre a Presença e a Ausência, oscila o pêndulo do poético.”* (Valéry, 1995: 81).

Então, só o carácter funcional e com objetivos e premissas predeterminados fazem a diferença entre o que é arquitetura e o que são outro tipo de edificações sem estas características, e muitas vezes de carácter transitório e efémero – arte *site-specific*

2. A PERMUTAÇÃO DA PEÇA BASTIDORES

2.1. BASTIDORES

Depois da peça (EN)-volta; SALA PAN e [WALK] surgiu a peça BASTIDORES (ANEXO 5), que foi inicialmente projetada para ser exibida em diferentes contextos e ambientes naturais como objeto *site specific*.

Com esta peça, pretendia verificar como poderia uma composição elaborada com objetos comuns do quotidiano, bastidores de bordar, resultar em confronto com a paisagem. Como a carga simbólica transmitida pelo seu nome, a sua forma, e a sua função resultariam em determinado ambiente registando as suas variações, obtendo as imagens resultantes das diferentes atmosferas, assim como da sua própria condição específica de desenho na paisagem.

A peça BASTIDORES surge no sentido de evocar o universo feminino através dos conceitos: paisagem, mulher, círculo e visão. A escolha dos bastidores de bordar despontou com o objetivo de confrontar a condição do género com a forma circular, intrinsecamente relacionada com o universo feminino. Este objeto circular está relacionado com a tradição do bordado e com o tempo de meditação. Reflete, de certo modo, o lugar da mulher nos «bastidores» da sociedade, antes da sua emancipação. Com as suas conquistas ao longo do tempo a mulher conseguiu deixar os bastidores, libertando-se da passividade e clausura inerente ao bordar e assumindo um papel cada vez mais ativo na decisão da sua vontade. Neste sentido, a peça fomenta a memória coletiva para as alterações, no campo feminino, que se têm vindo a observar.

A peça BASTIDORES foi projetada para ser suportada estruturalmente por dois pontos fixos, verticais e paralelos: dois planos, duas árvores, dois postes de eletricidade, dois escadotes, dois pilares de uma rede de voleibol ou qualquer outra estrutura entre a qual pudesse ser construída, desde que existissem dois pontos de suporte paralelos.

Com esta condição, criamos um paralelo entre a palavra bastidor – algo que está por detrás, noutro plano anterior, e a peça que funciona como barreira.

Desta intenção de suportes variáveis, o próprio local de construção da peça e a circunstância do lugar, assumem um papel determinante. Pois, quanto mais valor se puder anexar, mais significados estarão relacionados para atribuir sentido (Kwon, 2002) à peça.

Na residência artística de Nodar, parque da Fraguinha, distrito de Viseu, em maio de 2011, quando construi e exibi a peça BASTIDORES (ANEXO 5) pela primeira vez, foi possível adaptar a sua condição física a um enquadramento visual que poderia ser entendido como puramente estético, ou por outro lado aproveitar a condição do lugar para exponenciar as leituras visuais da peça.

Foi neste contexto de paisagem natural de floresta, rodeada por montes, que escolhi duas árvores que me ofereceram a sua estrutura vertical para o suporte da peça. O objeto que se apresenta tão frágil e poético, consoante a intensidade da luz ou o ambiente, e quase se dilui na paisagem, contrapõe-se com a robustez das árvores que suportam um peso apenas imaginado, pela sua carga simbólica associada ao universo feminino.

Neste contexto de paisagem natural, a instalação pode ler-se como um desenho na paisagem que infere valores distintos à peça, à paisagem e ao espectador, proporcionando leituras diferenciadas e interdependentes da variação da luz ao longo do dia.

Os bastidores estão interligados por um fio de seda em tensão e, mesmo funcionando como uma fronteira ou uma barreira, pela sua posição horizontal, concedem ao espectador um movimento perceptivo, que lhe propõe um papel ativo, sobretudo da visão. É através deste sentido predominante que o espectador tem a possibilidade de experienciar novas imagens e os diversos valores atribuídos ao sentido da peça. A percepção e leitura da paisagem e a experiência do olhar em diferentes intensidades através de um óculo/filtro que criam a sensação de névoa, é só a característica imediata desta instalação.



FIG. 19 - BASTIDORES - Relação Com A Paisagem



FIG. 20 - Efeito Óculo/ Filtro

Outras intensidades estão presentes nesta peça, assim como os múltiplos sentidos inerentes à forma do objeto (circular), à sua função (*bastidor de bordar*), e até mesmo ao seu nome. Sendo que *bastidor* é também sinónimo de algo que está implícito, que esconde algo, mas que pode por sua vez também revelar. Neste caso, os bastidores associados às múltiplas visões da paisagem em forma de lupa, que destacam e enfatizam a natureza envolvente, revelam também uma outra natureza, a da beleza associada ao universo feminino.

Esta condição feminina é ainda enfatizada pela utilização do fio de seda em tensão e em grande contraste com a doçura da forma circular dos objetos de bordar. Tornando toda a composição suspensa em determinadas alturas em que a luminosidade faz desaparecer todo o jogo de linhas que a suporta criando este jogo de ausência/presença que faz destacar mais o círculo, ainda que, como elemento plástico aglutinador possa ser carregado de simbolismo.

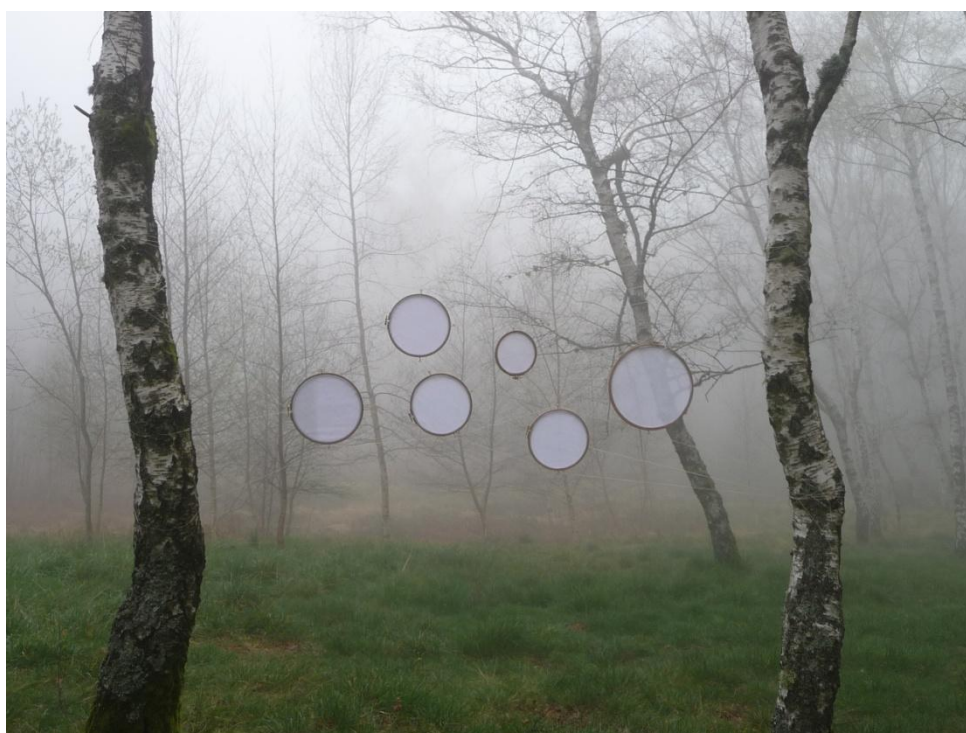


FIG. 21 - Peça BASTIDORES - Desenho Na Paisagem

A possibilidade que a peça BASTIDORES contém de permitir efetuar adaptações ao local através da sua estrutura leve, moldável e construída *in situ* torna-a também permeável no que diz respeito à absorção das aparências relativas ao contexto e à sua adaptação à dimensão e à escala pretendida.

2.2. TRANSFERÊNCIA PARA O MUSEU – TEIA

O museu constituiu a primeira oportunidade de refazer a peça (ANEXO 6) e perspetivou a oportunidade de lhe dar um novo folego, um novo ponto de partida influenciado pelo local de exibição. Desta vez a natureza do local era bem diferente do primeiro, o museu (de Aveiro), para além de ter o carácter institucional, apresentava características antagónicas às da primeira exibição, pois confinava a exibição da peça a um local preciso, fechado, perdendo a sua ligação com a paisagem.

Mas a possibilidade de poder observar o comportamento da peça em condições contrárias às que foram previamente estipuladas para a sua existência eram por si só mais uma oportunidade de captar as características geradas pelo local. O que acabou por contribuir para a sua complexidade no sentido em que lhe acrescentou não só outros valores estéticos, como também mais questões e mais oportunidades de significação.

A peça foi deslocada de um ambiente natural para um ambiente construído, de um espaço aberto para um fechado, de um contexto artístico *site-specific* identificado com a arte efémera, para um contexto institucional, de museu, de permanência da peça, e para um espaço e um público restrito.

Ainda assim, apesar das condicionantes inerentes ao local institucional, o lugar e o contexto da peça foi cuidadosamente investigado e seleccionado. Com o intuito de tirar o maior partido do espaço do museu de modo a potenciar o objeto artístico tornou-se difícil abandonar a sua condição de *site-specific* (Kwon, 2000; Crimp, 2005).

O local escolhido, não foi um local comum de exibição de peças de arte, foi um local especial pelas suas características de “não espaço”, que tão bem serviram ao propósito na atribuição de ambientes à peça Teia. Por exemplo um deles, foi o facto de a peça estar sobre as grelhas que encerravam os motores da sala de máquinas, que em intervalos de tempo determinado, faziam descargas de ar que causavam o oscilar da “Teia”, conferindo-lhe movimento.

2.2.1. CARACTERIZAÇÃO DA PEÇA TEIA

A peça *Teia* (ANEXO 6) caracteriza-se, sobretudo, pela forma como se encontra aparentemente suspensa criando um plano levemente oblíquo que enfatiza ainda mais a fragilidade que com ela transporta. As formas geométricas circulares de contornos definidos contrastam com o efeito translúcido do seu interior. As circunstâncias formais e físicas do objeto – bastidores- subsistem, mas agora adaptadas a uma nova condição espacial e realidade.

A peça *Teia* surgiu a partir da peça *BASTIDORES* e, com a transferência de significado fornecida através do lugar onde foi colocada, fundou a possibilidade de uma nova condição. Nesta nova condição, outras leituras e valores inerentes ao contexto acabaram por ser anexadas e absorvidas pela peça. A peça *teia* toma proporções diferentes e deixa de ser um desenho adaptado a uma feérica paisagem de árvores, para se apropriar de um espaço edificado, limitado por planos verticais sob a forma de claustro onde a única paisagem emoldurada por esta edificação é um pedaço de céu (ANEXO 6).

Este espaço encerra em si a *Teia*, o céu, e um deus grego – Esculápio. Neste cativeiro a que foram sujeitos convivem, a *teia* apoderando-se do espaço para se libertar, em direção ao céu, e Esculápio ganha enfoque com tantos “óculos” sobre si.



Fig. 22 - *Teia*, Museu De Aveiro



Fig. 23 - *Teia*, Relação Com O Esculápio

A peça remete para a lupa ou para o óculo, pelo facto de permitir, através dela, diferentes leituras, visões e percepções do espaço. É no jogo entre a tensão dos fios que a sustentam e na sua estrutura formal e espacial que a experiência estética subsiste.

A *Teia* seduz, os seus elementos femininos são revelados através da metáfora latente na fragilidade, na leveza e na doçura da forma; na tensão e na captação da atenção

para o primeiro impacto da beleza no feminino. Sem esquecer, no entanto, que o encantamento é usado para dominar e subverter a sua condição a uma outra que capta o olhar do espectador para a Teia, prendendo-o. Deste modo, na continuidade da peça BASTIDORES surge a Teia e, à semelhança dos outros trabalhos artísticos, a especificidade do lugar e as suas condicionantes são transformadas em matéria orgânica da própria peça artística.

2.3. BASTIDORES E TEIA NO CONCURSO CONTEXTILE

As peças BASTIDORES e Teia, apresentadas em contexto *site-specific* e em contexto expositivo determinado, acabaram por se tornar o foco do meu objeto de estudo. Foram postas à prova não só como peças *site-specific*, mas também como objetos a observar tentando perceber as suas características e dinâmicas num contexto expositivo determinado, associando o resultado final à importância do processo de construção da peça na relação com o público e com o lugar.

Seguindo o processo de investigação surge o concurso Contextile⁴, inserido na Guimarães 2012, capital europeia da cultura. No âmbito do concurso Contextile tive a oportunidade de concorrer com as peças BASTIDORES e Teia (ANEXO 7) e ambas foram selecionadas.

A ideia de as confrontar com um novo lugar/ contexto, e com outro tipo de limitações e imposições inerentes aos trâmites de um concurso, apresentou-se como uma oportunidade de pôr à prova a versatilidade e adaptabilidade das peças, sempre numa perspetiva de que criar uma nova peça a partir das anteriores. Por um lado podia aproveitar as questões que surgissem, transformando-as em matéria de estudo para reflexão sobre o meu trabalho, por outro, podia focar questões relativas à deslocalização e transmutação da peça e a sua adaptação a um novo lugar, a um novo contexto, enfatizando o novo sentido fornecido pelo contexto do concurso.

À semelhança do que aconteceu no Museu de Aveiro, e habitualmente nas peças que faço, preparei um projeto, uma antevisão que prepara as diretrizes da intervenção e

⁴ Contextile 2012 – Trienal de Arte Têxtil Contemporânea, enquadrada na programação da Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura, foi considerada um grande sucesso, pela crítica, mas também pelos visitantes (foi a exposição mais visitada), e pelos guimarãesenses que a acolheram. Sendo um dos 10 eventos referenciado pela Fundação de Guimarães - evento de muita relevância - , para "estudo de casos" da Universidade do Minho, sobre o impacto da Guimarães 2012 no tecido social, económico e cultural, no concelho de Guimarães.

instalação da peça. A diferença foi que em todos os trabalhos que fiz, a escolha do local foi feita por mim como parte integrante e ativa da prática artística. Não só escolhia o local como suporte, mas também tendo em atenção os significados inerentes e passíveis de serem transmitidos à peça. Foi a partir da escolha do lugar que as peças foram ganhando sentido. Igualmente importante nesta construção foi a posição da peça em relação ao público, e à possível transmissão de valores em harmonia não só com as suas características físicas, mas também com possibilidade de novas leituras e significados.

Em Aveiro por exemplo no museu – Teia, tive acesso ao local e projetei a peça para o local específico, um espaço real existente que não foi construído para suporte de obras de arte, mas que apresentava características interessantes e possibilitadoras ao desenvolvimento e evolução do que tinha sido a peça BASTIDORES, o que potenciou também a continuidade da peça.

No projeto enviado para a Contextile fiz a projeção de um espaço num suporte digital (ANEXO 7), sem grandes variáveis, neutro, para tentar assegurar algumas condições fundamentais e necessárias, nas quais articulava os requisitos estruturais e formais do espaço para a montagem da peça. Ainda que não passassem de pressupostos, de como iriam ser construídas, montadas e apresentadas as peças, era necessário garantir a concordância com o espaço como veículo da relação e contacto entre a peça e o espectador.

Como estava referido que se tratava de uma peça *site-specific*, aguardava a hipótese de chegar ao local da exposição, percorrer o espaço, criar um diálogo com ele e construir as peças de maneira a que elas pudessem manter algumas leituras relacionadas com as exposições anteriores. De certa forma a relação com o espaço é um fator inerente à peça. Quer lhe seja atribuída maior ou menor relevância. Neste caso a apresentação das peças num espaço expositivo, o objeto teria sempre um maior protagonismo.

Para salvaguardar, ainda que vagamente, a condição de *site-specific* como exigência, a peça tinha de ser construída por mim, precisamente por haver essa condição de ser construída adaptando-se ao lugar. Esta impossibilidade de ser uma peça que pudesse enviar para um concurso ou uma galeria para ser montada por outrem enfatizava ainda mais a sua ligação com o lugar – a importância do artista construir e decidir a condição específica da obra, do lugar e da disposição perante o observador porque disso pode depender a significação. (Kwon, 2000; 2002; McIver, 2011; Pinheiro, 2004).

A realidade que me apresentaram, ou seja, o espaço que estava destinado para a montagem da peça, foi um pouco diferente do que tinha projetado. Reservaram-me um espaço que continha um plano, uma parede, para as minhas peças, como se de uma pintura se tratasse, ou uma escultura, ou qualquer outro objeto que necessitasse de neutralidade, para não interferir com ele.



Fig. 24 - Teia/ BASTIDORES – Contextile 2012

Mas não é possível exibi-las numa parede branca, elas alimentam-se da estrutura, da paisagem e das dicotomias cheio/ vazio, aberto-fechado, interior-exterior aplicadas à vivência do espaço e do ambiente.

A forma encontrada para a montagem das peças, para que não perdessem todo o seu caráter parasitário do espaço e para que esse aspeto tivesse alguma evidência, foi coloca-las da forma o menos convencional e ortodoxa possível, segundo o contexto expositivo que teria por norma fixar as peças num plano neutro.

A forma como foram colocadas permitiu, ainda assim, que com todas as condicionantes de vazios intermédios característicos do contexto expositivo onde diversas peças têm de coexistir sem interferirem nas contíguas, com toda a neutralidade e estabilidade

requerida pelo lugar em questão, diferentes e novas leituras se observassem. Também aqui o ambiente edificado, o lugar, ditou as regras que regeram a peça desde o seu contexto original. Realço ainda que a passagem dos visitantes acentuava a fragilidade da peça, visto que bastava o movimento da passagem próximo da peça para a fazer ondular.

No caso da teia encerrava um espaço de circulação, criando assim uma barreira na circulação praticável do percurso dos visitantes na exposição, obrigando-os a contornar o espaço e a depararem-se e a confrontarem-se com o plano vazio predestinado inicialmente para a peça. A ambiguidade de não existir uma frente e um verso nas peças permitindo a circulação e a visão através dos óculos de todos os ângulos e em seu redor.

No caso da peça BASTIDORES, a sua colocação estratégica num vão permitiu também que ela fosse contemplada não só do interior para o exterior, mas também do exterior para o interior, evidenciando no fundo a própria arquitetura criando um foco para os seus elementos, não só do objeto sob um suporte, mas nas possíveis leituras do espaço como parte integrante do objeto.

2.4. Peninsulares – As peças documento

Durante o desenvolvimento do trabalho, a questão que me assolou foi sempre se a peça BASTIDORES se esgotava nela própria, devendo ser apresentada sob a forma de documento (ANEXO 8) ou ser apresentada como uma escultura adaptada ao local que lhe foi designado, não podendo ser vista como o original desenho na paisagem mas ao mesmo tempo evoluir em função da sua condição.

A experiencição do objeto artístico é diferente, sendo ele apresentado sob documento como escultura, ou fotografia (objeto estático, uma vez que o objeto original era circunstanciado pelo local original da exibição para onde foi projetado como *site-specific* e o contacto com o público é aqui e agora, sendo que a percepção do objeto real é bem diferente da percepção que se pode ter da imagem do objeto.

A resposta para esta questão, sobretudo depois de a ter sujeitado às experiências em diferentes contextos, reside na condição única da sua afinidade com o lugar. Mas o lugar específico, pensado como veículo transmissor de significado, parte integrante da peça, ou qualquer lugar, mesmo o lugar (contexto) que se pretende apresentar sob a forma de neutralidade, capaz de fixar o que é instável e volúvel característico da originalidade das peças de arte.



Fig. 25 – Peça Documento – BASTIDORES E Teia

Havia a vontade de materializar a sua apresentação sob a forma de documento., quase como se quisesse circunscrever estas peças à sua origem. Na exposição Peninsulares tive essa oportunidade. E ao apresentá-las sob a forma de documento não implicava só o registo fotográfico das peças no contexto específico, mas também apresentar os objetos utilizados, consumidos pelo tempo e modificados nos seus elementos.

As peças BASTIDORES e Teia foram concebidas para serem exibidas em contexto *site-specific*. Na sua exibição na *Contextile* surgiram questões pertinentes para a sua

apresentação num ambiente expositivo controlado, interior e pré-determinado, não pelas peças, mas pela própria exposição (ANEXO 7).

A partir daqui a minha principal interrogação residiu no conflito entre a apresentação da própria peça ou a apresentação da sua documentação, uma vez que as condicionantes das apresentações anteriores são irrepetíveis. Deste modo, o que no início era questionamento configurou-se, agora, como orientação da própria prática de disseminação da peça, pelo que o que se mostra é um novo trabalho onde os registos das anteriores apresentações e a própria peça constituem um documento conjunto.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Se criar é uma necessidade, observar e explorar são para mim como o respirar, e todos os acontecimentos, imagens e situações são apreendidos nesse vaivém como matéria plástica ou sensível.

A orientação de uma prática artística para o local onde ocorre, percebendo a partir do local (daí) não só referências específicas mas também possibilidades de consciência, respostas sensíveis e relações com o local mostram um conjunto de permutações da arte *site-specific*. Mostram essencialmente a possibilidade desta se constituir como um meio para potenciar novas explorações e respostas da prática artística contemporânea na relação com o espaço público e a sociedade, potenciando o desenvolvimento coletivo no campo da arte.

Na atualidade percebe-se que as condições que levaram ao advento das práticas *site-specific* são já insuficientes para fundamentar as novas práticas, que mesmo podendo usar o espaço da galeria ou museológico como estratégia de produção e/ou presentificação, operam de forma contextual, por oposição a tomarem o lugar enquanto o sítio geométrico e intransitivo da Modernidade, cuja crítica as práticas contemporâneas tendencialmente incorporam.

Poder criar peças para determinados locais com o intuito de observar as mudanças que podem ocorrer ao deslocar, transformar, transferir, transmutar, permite não só reintegrar e reinterpretar as peças de acordo com o contexto específico para onde são pensadas, mas também explorar e potenciar a experiência do lugar. Não só na perspectiva do momento de experiência do aqui e agora, perante a peça no lugar específico para o qual foi programada, mas também pela possibilidade de, após a sua desintegração, ser possível, através da captação e unificação de todos os momentos e lugares distintos, ser traduzida numa nova peça, num documento. Um documento capaz de traçar uma narrativa através de imagens, textos, objetos e de outros elementos recolhidos, que apresentados são também uma nova peça.

Mesmo que mude a localização da obra, mesmo que se perca a leitura original da peça em relação ao lugar específico em que foi idealizada, mesmo que a mobilidade altere as circunstâncias da sua leitura e chegue a evidenciar outras leituras, revela-se importante o contacto com a peça quanto à sua experiência.

A condição da arte, ao interferir diretamente na trajetória de quem caminha, mostra um novo campo perceptivo causado por uma nova existência física e serve também como reflexão sobre a nossa relação com o mundo e com os modos como construímos a

nossa identidade presente nesse lugar. Esta possibilidade de transformar as condicionantes dos lugares em potencialidades para a vida e para a arte, a maneira como se pode apreender o lugar através de um exercício sensorial, através do registo de marcas nos trajetos quotidianos, em deambulações do andar, do olhar e do pensar, posso no entanto dizer que os lugares surgem tanto mais cheios, quanto mais objetivamente vazios e possibilitadores de significados, tanto para quem desenvolve a prática artística, como para quem experiencia o resultado da prática artística.

Por sua vez, a criação artística neste universo de possibilidades de experimentação na ocupação do espaço público (urbano), numa recolha constante de matéria permeável ao serviço da arte, permite explorar mais intimamente a sociedade, a sua relação não só com a arte mas com a vida.

Assim importa refletir sobre a contingência do objeto; as especificidades contextuais, sociais e do lugar; bem como sobre a própria transitoriedade da noção de especificidade, considerando que o “objeto artístico” na contemporaneidade se permite existir como consequência de um vasto conjunto de variáveis, tanto ao nível da produção e da disseminação, como das suas polissemias.

A perspectiva oferecida privilegiou, inevitavelmente, a minha experiência enquanto artista, embora questões relativas aos possíveis relacionamentos que a obra estabelece, em circunstâncias específicas, com os públicos e os lugares a partir dos quais e para os quais é criada, também sejam cada vez mais importantes.

No fundo, a inquietação reside no lugar, pela existência de um contexto e pela presença de elementos promotores de significados, como pudemos observar no caso da Teia, que absorveu as contingências do local corporizando-as. Como pela sua ausência, no caso de uma galeria, de um museu, ou de um espaço que elimine qualquer interferência na obra pela dificuldade de incorporar outros elementos. A disponibilidade com que o lugar é abordado e usado como ferramenta artística e elemento produtor de objetos artísticos, ações, relações e contextualizações estéticas.

Através do trabalho percebemos que a procura e a criação de novos significados, contextos ou conceitos podem encontrar no lugar a sua compreensão e na interação com os espectadores, pelo que transporta capaz de transformar a existência social e a sua extensão.

Em termos práticos pudemos observar e experienciar estas circunstâncias fazendo passar pela alteração das condições existenciais um objeto artístico: Por um contexto/ambiente natural (paisagem), outro predeterminado ambiente construído (arquitetura) e institucional e posteriormente na sua apresentação sem contexto (museu-cubo branco) específico e posteriormente como documento.

Não consigo pensar num objeto artístico estático, sem vida e encerrado em si próprio. Agrada-me pensar nele como um objeto orgânico, que vive e absorve a envolvente, e vice-versa, que pode evoluir, mudar de sítio e readaptar-se, transformar-se, sofrer ação do tempo ou de outros elementos exteriores como parte dele e isso lhe conferisse a vida, não lhe conseguindo resistir, e que as marcas são parte da sua transformação.

No âmbito da peça BASTIDORES podemos compreender a decisão do lugar como primordial na expansão e reconfiguração da experiência artística e estética uma vez que essa decisão implica uma consciência tripartida, por parte de quem faz, relativamente ao lugar em que se faz e ao objeto feito na possibilidade de ligação com quem vê e experiencia. É neste contexto que a aproximação da arte a ambientes e ações da vida quotidiana se pode revelar proveitosa, principalmente em termos de identidade e identificação, pois implica referências comuns em todos os momentos do processo de criação e disseminação do objeto artístico.

Mesmo habitando a condição existencial de uma sociedade de consumo fruto de excessiva e massiva produção, as possibilidades de acreditar, enaltecer, fazer brilhar e, sobretudo, questionar toda a envolvente poderão ser objetos artísticos.

Bibliografía

- Bishop, C. (2005). *Installation Art*. London: British Library.
- Bourdieu, J., & Johnson, R. (1993). *The field of cultural production: essays on art and literature*. New York: Polity Press .
- Bourriaud, N. (2005). *Postproduction Culture as Screenplay: how art reprograms the world*. New York: Hs & Sternberg.
- Buren, D. Critical Limits. *Five Texts*. John Weber Gallery, New York.
- Certeau, M. (1988). *The practice of every day life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Cresswell, T. (2008). *Place: a short introduction*. Coventry, United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Crimp, D. (2005). LA REDEFINICIÓN DE LA ESPECIFICIDAD ESPACIAL. In D. Crimp, *Posiciones Críticas: ensayos sobre las políticas del arte* (pp. 73-96). Madrid: Ediciones Akal.
- Crimp, D. (2005). *Posiciones Críticas: Ensayos sobre las políticas de arte*. Madrid: Ediciones Akal.
- Crimp, D. (2005). Sobre las ruinas del museo. In D. Crimp, *Posiciones Críticas: Ensayos sobre Las* (pp. 57-72). Madrid: Ediciones Akal.
- Eco, U. (1989). *The open work*. Harvard: Harvard University Press.
- Foster, H. (2008). *La Posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Fried, M. (1998). *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. London and Chicago: University of Chicago Press.
- Grosenick, U. (2003). *Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI*. London: Taschen.
- Heidegger, M. (1994). Construir, habitar, pensar. In M. Heidegger, *Conferencias y artículos* (pp. 107-119). Barcelona: Serbal.
- Kaye, N. (2006). *site-specific art: performance, place and documentation*. London and New York: Routledge.
- Krauss, R. (2008). La escultura en el campo expandido. In H. Foster, *La Posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Editorial Kairós.
- Kwon, M. (2000). One place after another: Notes on Site Specificity. In E. Suderburg, *Space Site Intervention Situating Instalation Art* (pp. 38-63). Minneapolis: University of Minesota Press.
- Kwon, M. (2002). *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.

- Kwon, M. (2013, maio 10). *Public Art and Urban Identities* . Retrieved from eipcp.net, web site do instituto europeu para políticas culturais progressivas: <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en>
- Lefebvre, H. (1968). *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, H. (2004). *The Production of Space*. Cornwall, U.K.: Blackwell Publishing.
- Lippard, L. (1997). *The Lure of Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: NEW PRESS.
- Long, R. (2004, - -). Entrevista com Richard Long, in W-Art nº3. (A. Gibson, & R. R. Balsa, Interviewers) Porto: Mimesis.
- Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press.
- McIver, G. (2011, sd sd). *art/site: A Recent History of site-specificity and site-response*. Retrieved dezembro 14, 2011, from www.sitespecificart.org.uk/1.htm
- Meyer, J. (2000). Functional site; or, The transformation of Site Specificity. In E. Suderburg, *Space Site Intervention Situating Instalation Art* (pp. 23-37). Minneapolis: University of Minesota Press.
- Moma (Producer), & Butler, C. (Director). (2011). *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art* [Motion Picture]. New York.
- Morris, R. (1995). Notes on Sculpture. In G. Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology* (pp. 222-235). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Owens, C. (1994). The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism. In C. Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture* (pp. 52-69). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Pinheiro, G. V. (2004). Da especificidade à transferabilidade. In L. Firmo, N. Guerreiro, R. Brás, & R. Brás (Ed.), *ArtinSite – Arte vs Local* (pp. pp. 10-27). Torres Vedras: Transforma-AC.
- Rugg, J. (2010). *Exploring Site-Specific Art: Issues of Space and Internationalism*. New York: I.B. Tauris.
- Smithson, R., & Flam, J. (1996). *Robert Smithson, the collected writings*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press,.
- Soja, E. (2000). *Postmetropolis: critical studies of cities and regions*. Oxford: Wiley-Blackwell .
- Valéry: (1995). *Discurso sobre a estética poesia e pensamento abstracto*. Lisboa: Vega.

ANEXOS



ANEXO 1

(En) V o l t a

Rute Mota 2010

VÍDEO INSTALAÇÃO

Duração Vídeo

3:09m

Dimensões e Duração

Variáveis (loop)

PROJECTO

Este trabalho apresenta o registo vídeo de um percurso demarcado com pedaços de sabonete colorido paralelo à ideia de um percurso real apresentado como instalação.

No âmbito do percurso delimitado, um perímetro colorido configura o espaço como valor simbólico e utiliza a cor como fio condutor e marca da identidade. O significado individual traduzido pela circunstância do percurso registado e pela relação entre o plano e quem o percorre. Neste contexto, assumem-se visualmente as superfícies da passagem onde os elementos pictóricos ganham sentido e protagonismo.

Para além dos valores simbólicos presentes nas subidas e descidas constantes, na focagem e desfocagem, no abrir e fechar de portas, no voltar ao início e recomeçar que se repete, deixando-nos **(EN) v o l t a**.

Este trabalho pretende explorar a articulação do mundo real com os objetos imaginados, confrontando o foco do olhar com o ambiente e o espaço envolvente, aliando a imagem dissonante com as variações de luz e o discurso ambíguo capaz de gerar abertura e partilhar os seus significados velados.

Sinopse



ANEXO 2

[WALK]

Rute Mota 2011

INSTALAÇÃO/ PERFORMANCE/
DESENHO

MATERIAL

Pigmento Amarelo Limão, Fio
Norte, Cubos de Madeira

DIMENSÕES E DURAÇÃO

Variáveis

PROJECTO

A peça [WALK] no seguimento da peça [EN] VOLTA é uma reflexão da relação com o mundo e a construção da identidade derivante do caminho percorrido ou a percorrer, nas suas diversas escolhas. A peça [EN] VOLTA surgia num contexto mais intimista. Agora, numa outra escala, a peça [WALK] ocupando o espaço público e intervindo na trajetória e na condição de quem caminha cria um novo campo preceptivo causado pela existência física de um caminho traçado com pigmento amarelo, induzido através de uma linha e outros objetos, que durante o percurso deixam como imagem apenas a sua marca latente.

Com a peça [WALK] procura-se fazer uma leitura do espaço, como espaço significativo, após a sua ocupação e conquista determinada pelos movimentos nele efetuados restringindo e marcando apenas um.

A linha imaginária de um percurso é aqui materializada e sugere ao espectador uma noção de escala e de espaço percorrido dando-lhe sentido.

Esta linha sendo delimitadora, através da existência real do seu perímetro colorido, surge como objeto na paisagem criando interferência através da sua cor luminosa (amarelo), que contrasta com a envolvente e capta a atenção. A linha que pode surgir como orientadora, aglutinadora ou circunscrição imprimindo continuidade ao espaço e no espaço, pode ser também uma linha divisória e uma barreira a transpor, criando, só pela sua existência, uma interferência no percurso de cada um.

A superfície utilizada para o percurso resulta da escolha das suas características pictóricas e da extensão que consegue manter com a paisagem.

Na sua materialidade tenta intervir no espaço mostrando o carácter transitório, efêmero, frágil, ambíguo, contraditório e diverso, associando o ato performativo do fazer com o resultado final da demarcação do território e gerando expectativas e dúvidas da relação do homem com a paisagem interior ou exterior.

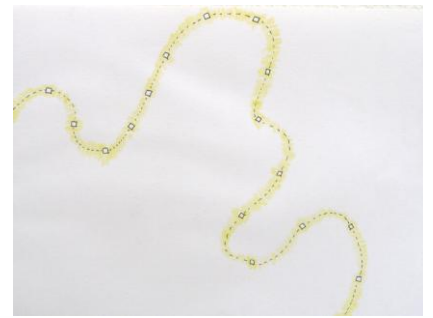
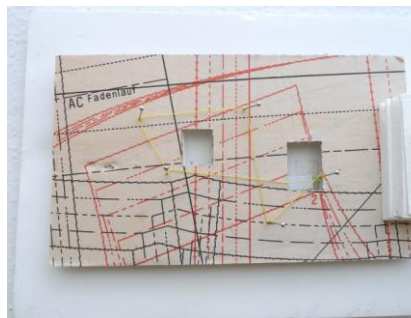
Sinopse



[WALK] _ PROCESSO

Rute Mota 2011

INSTALAÇÃO/ PERFORMANCE/
DESENHO





ANEXO 3

SALA PAN

Rute Mota 2010

INSTALAÇÃO/ PERFORMANCE

MATERIAL

Folha polietileno expandido, linha torçal nº382, alfinetes, lâmpadas – 545mm, 6400k

DIMENSÕES E DURAÇÃO

Área - 5,12m²

Perímetro -9,10m

Superfície revestida-31,71m²

PROJECTO

O trabalho propõe-se a compreender o território como espaço estrutural e característico de determinado ambiente. Condicionado pela sua função de *não espaço*, *inter-espaço* ou *semi-espaço* que se resume a uma *antecâmara* que antecede o espaço principal destinado a acontecimentos musicais, teatrais, entre outros.

Analisando a forma no seu sentido mais lato: *Caixa*, a transmutabilidade do espaço é aqui regulada não pela sua diferença de função, que neste caso é até aproveitada e enfatizada, mas sim pelas suas características formais, pictóricas e imaginárias que possibilitam o enlevo desse mesmo espaço.

Para isso um dos aspetos fundamentais era o de anular completamente todo e qualquer vestígio da materialidade existente no espaço e transformá-lo num outro espaço com algumas das suas características reais, funcionais e até formais (objeto – caixa).

A *Sala Pan* pretende ser, não só um espaço de neutralidade e refúgio, mas também um espaço de purificação, contemplação e esterilização visual.

Perante um campo de memórias visuais que lhe é conferido pela sua configuração de espaço antecedente, como também de espaço precedente de todas as atividades do espaço maior, adjacente e preparado para o grande acontecimento.

O espaço de respiro/ respiração.

Nesta peça a cor e a luz são determinantes para a construção do imaginário subjacente a esta peça.

Mutável, enquanto:

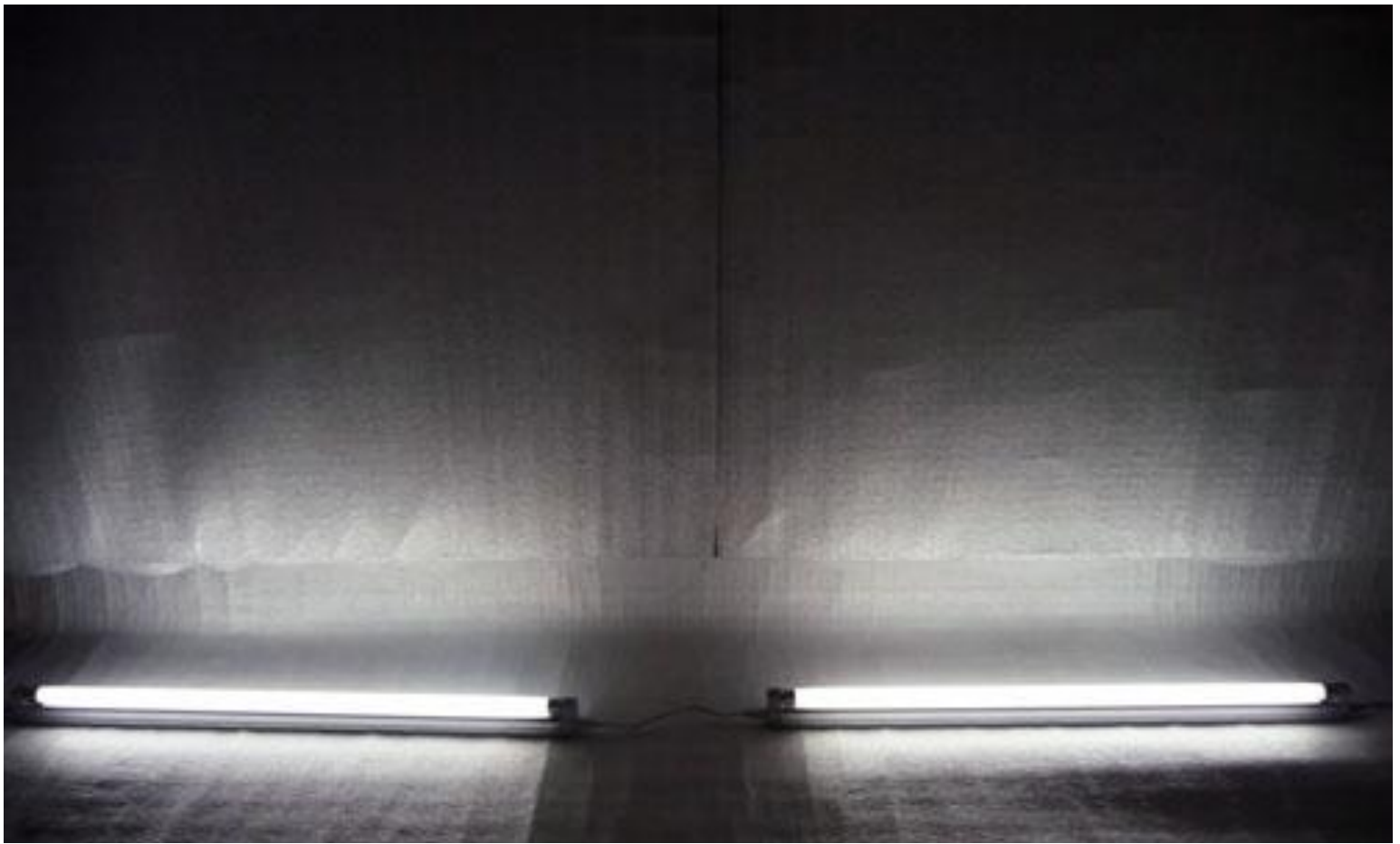
Pan/ Pânico/ Pandemia/
Panorama/ Peter Pan

Transitório | Efêmero |
Fragilidade

Tapar – recontextualizar

Espaço de reflexão e dúvida – a **ambiguidade** – abertura para o espectador construir o significado ou significados

Sinopse



SALA PAN_PROCESSO

Espaço a Intervir

INSTALAÇÃO/ PERFORMANCE

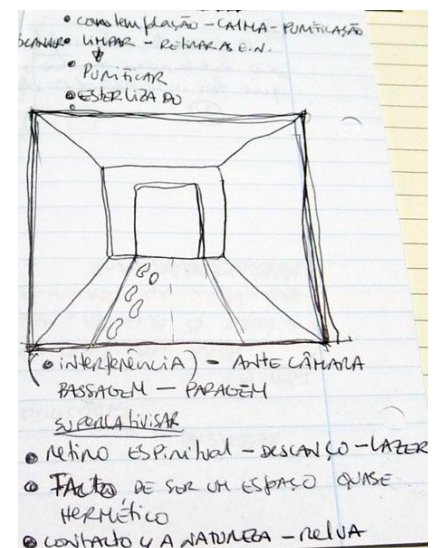
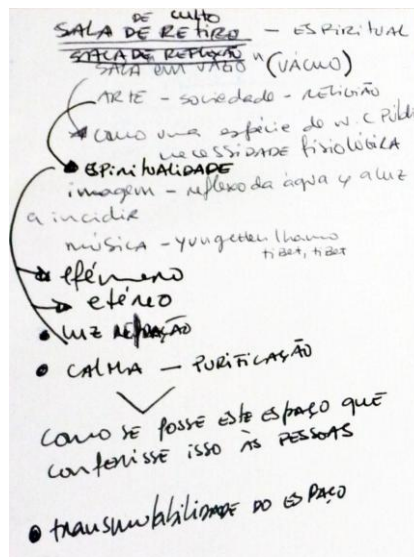
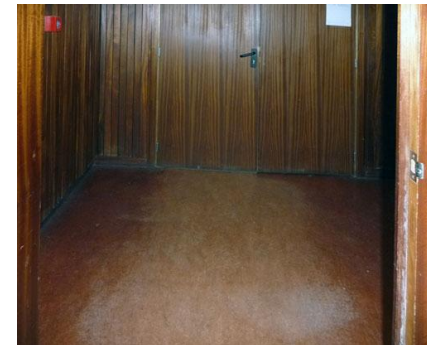
LOCALIZAÇÃO

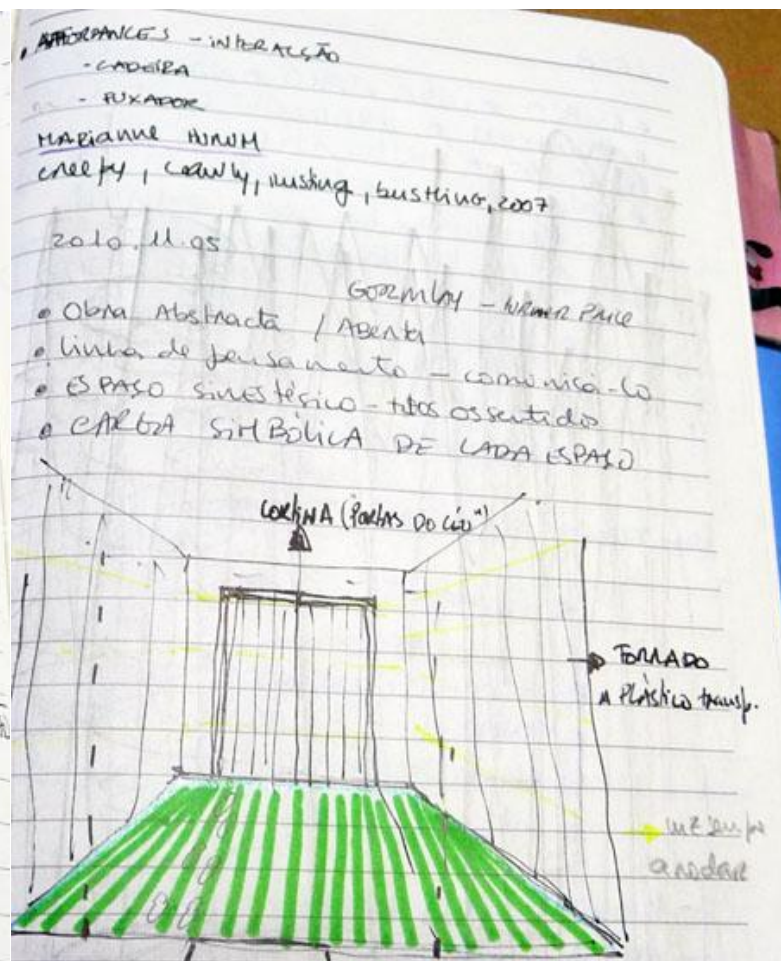
_ Antecâmara de acesso ao
Auditório Musical e Teatral do Deca
_ R/ Chão - Entrada

DIMENSÕES E DURAÇÃO

Variáveis

PROJECTO





SALA PAN_PROCESSO

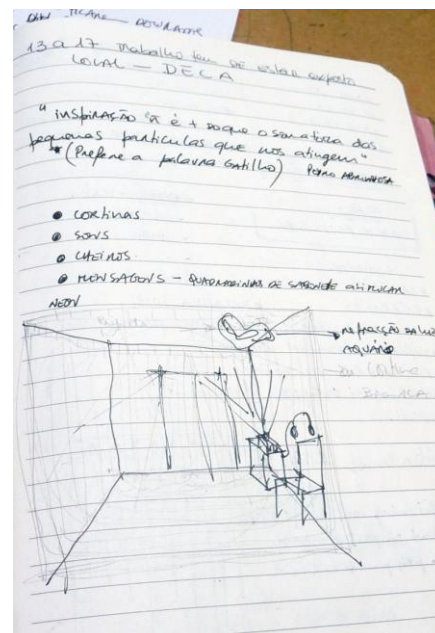
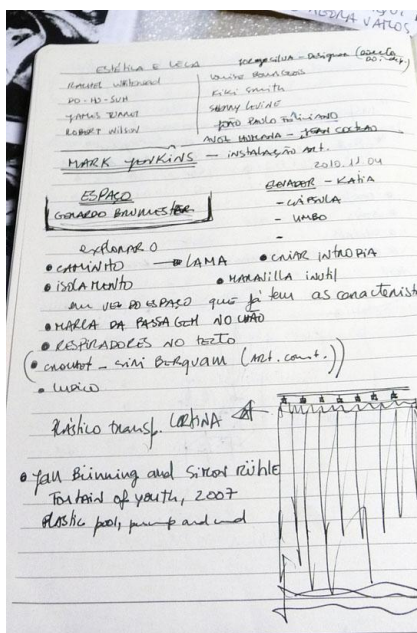
ESTUDOS/ ANOTAÇÕES

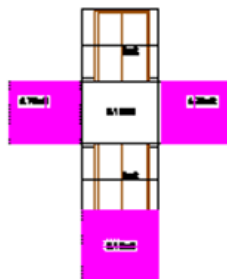
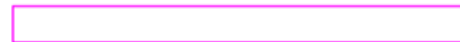
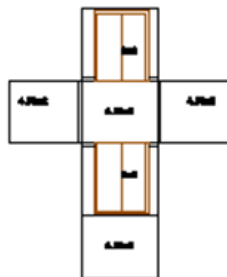
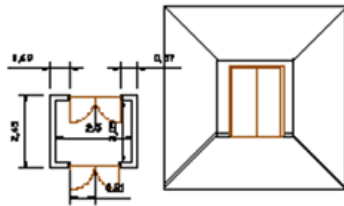
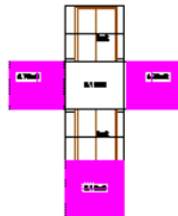
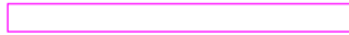
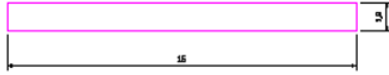
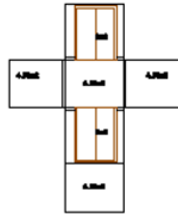
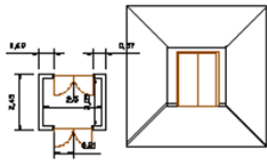
INSTALAÇÃO/ PERFORMANCE

MOTIVAÇÃO

Ambiguidade | Valores Opostos | Interpretação

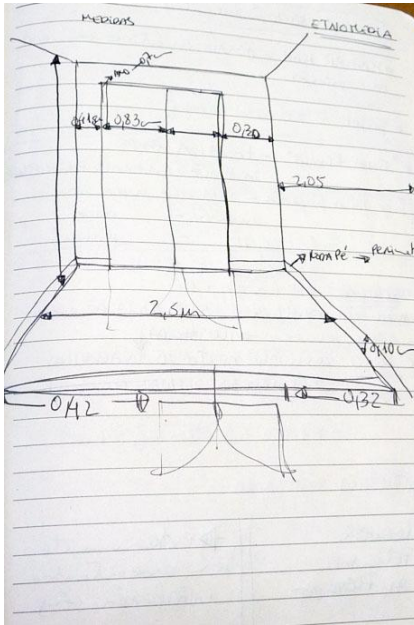
Relação com a superfície do objeto e o espectador que pode recriá-lo





ESTUDOS/ ANOTAÇÕES
INSTALAÇÃO/ PERFORMANCE

SALA PAN_PROCESSO

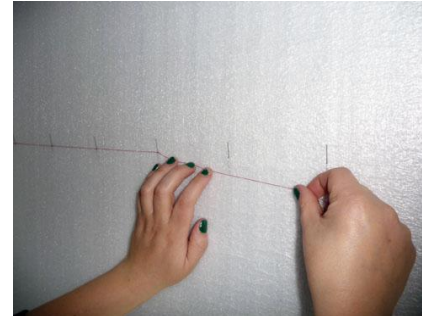
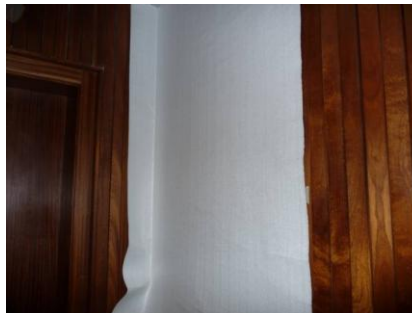


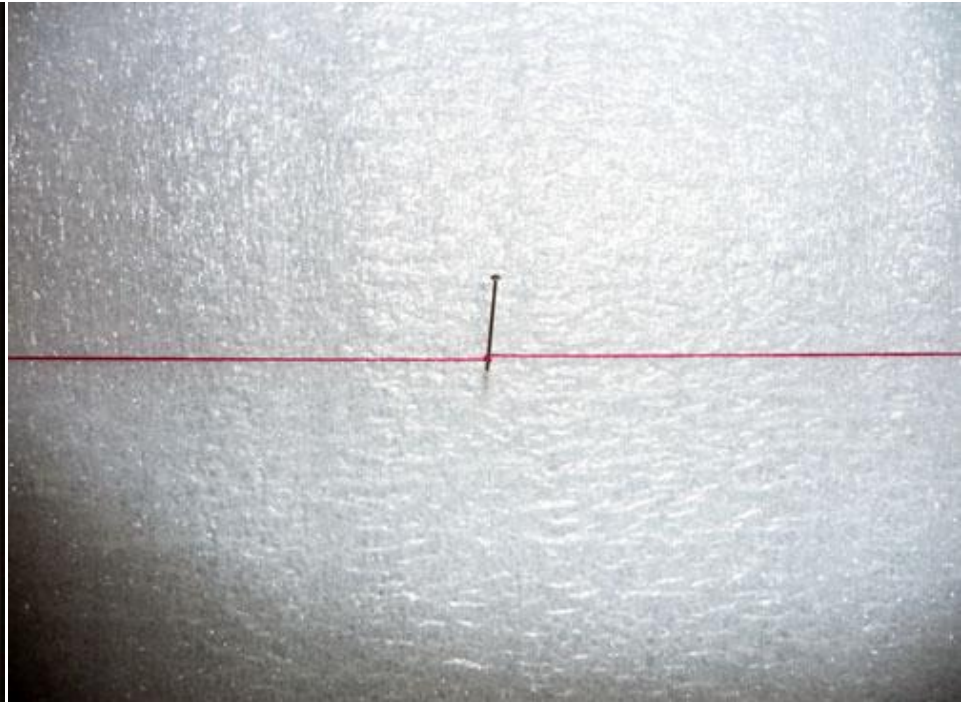


SALA PAN_CONCRETIZAÇÃO

FASE 1e2

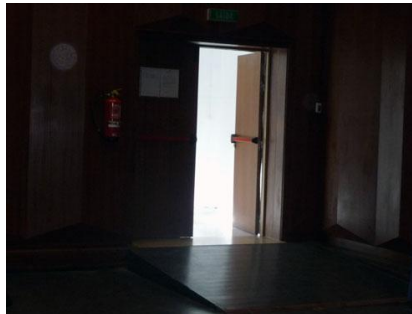
INSTALAÇÃO/ PERFORMANCE





SALA PAN_CONCRETIZAÇÃO

OBJETO FINAL
INSTALAÇÃO/ PERFORMANCE





ANEXO 4

FEIJOEIRO DOURADO

Rute Mota 2011

INSTALAÇÃO

MATERIAL

Feijões, terra, arame e condições específicas do lugar.

DIMENSÕES E DURAÇÃO

Altura variável;
Retângulo 1.20m x 2.00m

PROJECTO

Este trabalho que tem como elemento principal o *feijão da trepa dourado*, remete não só para a fábula de *João pé de feijão como* para a tangibilidade na procura e na busca de algo dourado. Tenta contrapor essa busca com a da sobrevivência associada ao ciclo de vida natural do elemento. A questão reside em qual será o elemento mais valioso, a terra, o sol, a estaca ou o *ouro*?

A subversão das estruturas naturais e funcionais do feijão criando determinadas ambiguidades em relação aos elementos que verdadeiramente promovem as suas condições existenciais são, nesta peça, a metáfora para as nossas próprias condições existenciais através da observação da natureza que nos rodeia e das suas alterações.

A presença de um plano superior e um plano inferior na peça são também valores que enfatizam e questionam a coexistência dos elementos orgânicos num plano intermédio. Sendo neste caso o plano inferior demarcado pelo simbolismo da proporção do retângulo de ouro e das barras de ouro, onde estão circunscritos os elementos vivos, e da terra em cima da terra, criando assim uma ambiguidade. No plano superior existe outra ambiguidade traduzida por uma rampa, ou seja, um plano inclinado onde nada é determinante e tudo é possível.



FEIJOEIRO DOURADO_PROCESSO

Espaço a Intervir

INSTALAÇÃO

LOCALIZAÇÃO

UA, Rampa de acesso ao
Departamento de Matemática

DIMENSÕES E DURAÇÃO

Altura variável;
Retângulo 1.20m x 2.00m

PROJECTO





FEIJOEIRO DOURADO_PROCESSO

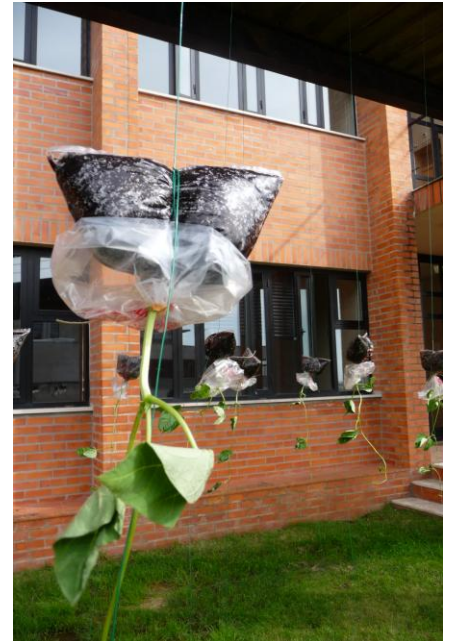
ESTUDOS

INSTALAÇÃO

MOTIVAÇÃO

Subversão | Ambiguidade | Valores
Opostos | Interpretação

Relação com as coordenadas
significativas do objeto e o espectador
que pode interpretá-lo recriando outros
significados.





FEIJOEIRO DOURADO_CONCRETIZAÇÃO

OBJETO FINAL

INSTALAÇÃO





ANEXO 5

BASTIDORES _ NODAR

Rute Mota 2011

INSTALAÇÃO

MATERIAL

Bastidores de bordar, fio de seda e tecido etamine

DIMENSÕES E DURAÇÃO

Variáveis

PROJECTO

Palavras-chave: PAISAGEM - MULHER – CIRCULO – VISÃO

Instalação / desenho na paisagem que infere valores de universos distintos à peça, à paisagem e ao espectador.

Desenho na paisagem composto com fio de seda e elementos circulares – bastidores. Mesmo funcionando como uma fronteira/barreira, concedem ao espectador um movimento preceptivo, que lhe propõe um papel ativo, sobretudo da visão. É através deste sentido predominante que o espectador tem a possibilidade de experienciar novas imagens e os diversos valores atribuídos ao sentido da peça.

A percepção e leitura da paisagem e a experiência do olhar em diferentes intensidades através de um óculo/filtro que criam a sensação de névoa, é só a característica imediata desta instalação.

Outras intensidades estão presentes nesta peça, assim como os múltiplos sentidos inerentes à forma do objeto (circular), à sua função (*bastidor de bordar*), e até mesmo ao seu nome.

Sendo que *bastidor* é também sinónimo de algo que não está implícito, que esconde algo, mas que pode por sua vez também revelar.

Neste caso, os bastidores associados às múltiplas visões da paisagem em forma de lupa, que destacam e enfatizam a natureza envolvente, revelam também uma outra natureza, a da beleza associada ao universo feminino.

Esta condição feminina é ainda enfatizada pela utilização do fio de seda em tensão e em grande contraste com a doçura da forma circular dos objetos de bordar. Tornando toda a composição suspensa em determinadas alturas em que a luminosidade faz desaparecer todo o jogo de linhas que a suporta criando este jogo de ausência/presença que faz destacar mais o círculo, ainda que, como elemento aglutinador e carregado de simbolismo.

Sinopse



BASTIDORES_PROCESSO

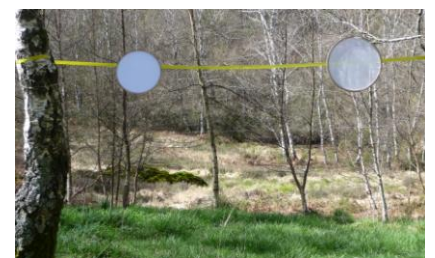
Espaço a Intervir

INSTALAÇÃO

LOCALIZAÇÃO
Parque da Fraguinha

DIMENSÕES E DURAÇÃO
Variáveis

PROJECTO



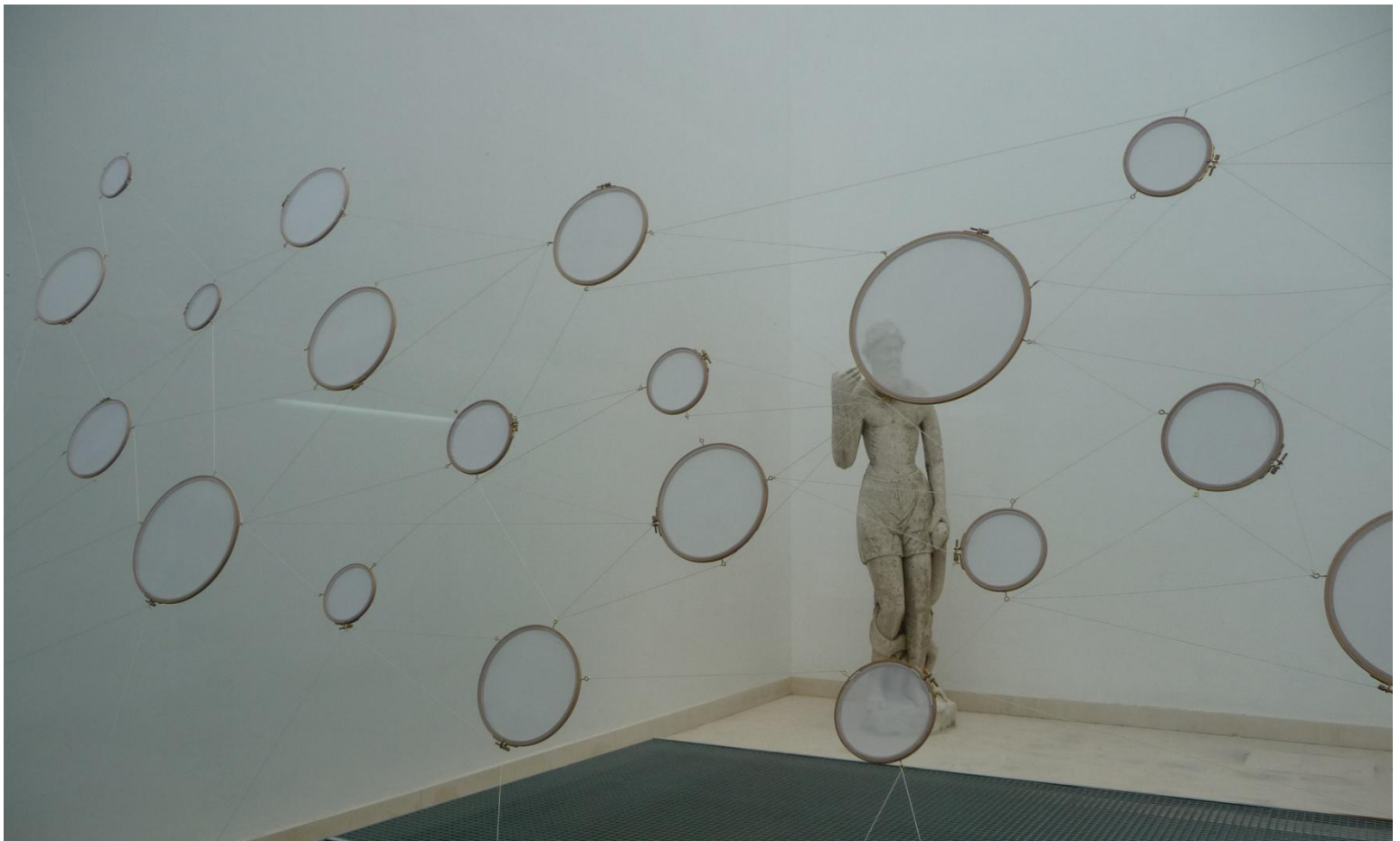


BASTIDORES_CONCRETIZAÇÃO

OBJETO FINAL

INSTALAÇÃO





ANEXO 6

TEIA _ MUSEU

Rute Mota 2011

INSTALAÇÃO

MATERIAL

Bastidores de bordar, fio de seda e tecido etamine

DIMENSÕES E DURAÇÃO

Variáveis

PROJECTO

Teia é uma continuação e desenvolvimento da peça “bastidores” que se apresentava como um desenho na paisagem.

Este desenho é caracterizado sobretudo devido à forma como se encontra suspenso na paisagem, e também em parte às suas formas geométricas circulares de contornos definidos, que contrastam com o efeito translúcido no seu interior. As suas circunstâncias formais e físicas subsistem, mas agora adaptadas a uma nova condição espacial.

A peça teia toma agora proporções diferentes e deixa de ser um desenho adaptado a uma feérica paisagem de árvores, para se apropriar de um espaço limitado por onde tenta crescer para se libertar. Partilha o mesmo espaço pertencente a um Deus masculino, Esculápio. Não mede forças com ele, apropria-se apenas do espaço.

Esta peça remete para a lupa ou para o óculo, pelo facto de permitir ter diferentes leituras, visões e percepções do espaço através dela. É no jogo entre a tensão dos fios que a sustentam e na leveza das suas formas que a experiência da peça é ativada.

A Teia prepara-se para seduzir, com os seus elementos femininos como principal enfoque, onde a metáfora se revela na fragilidade, na leveza e na doçura da forma, na tensão e na captação da atenção para o primeiro impacto da beleza no feminino. Sem esquecer, no entanto, que o encantamento é usado para dominar e subverter a sua condição a uma outra que capta o olhar do espectador para a Teia deixando-o preso.



TEIA_PROCESSO

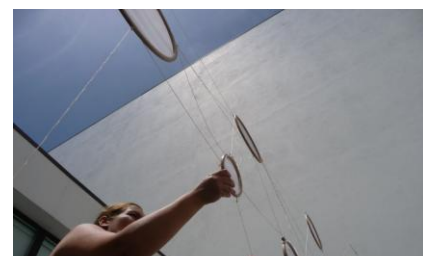
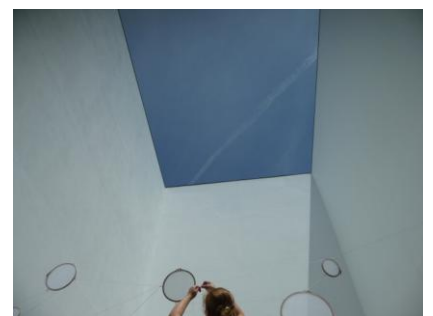
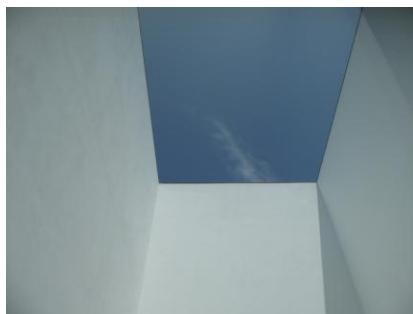
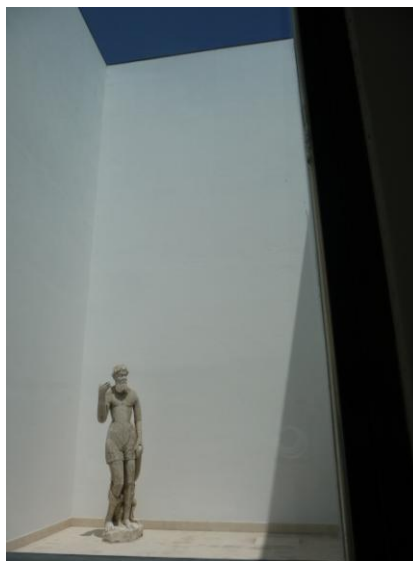
Espaço a Intervir

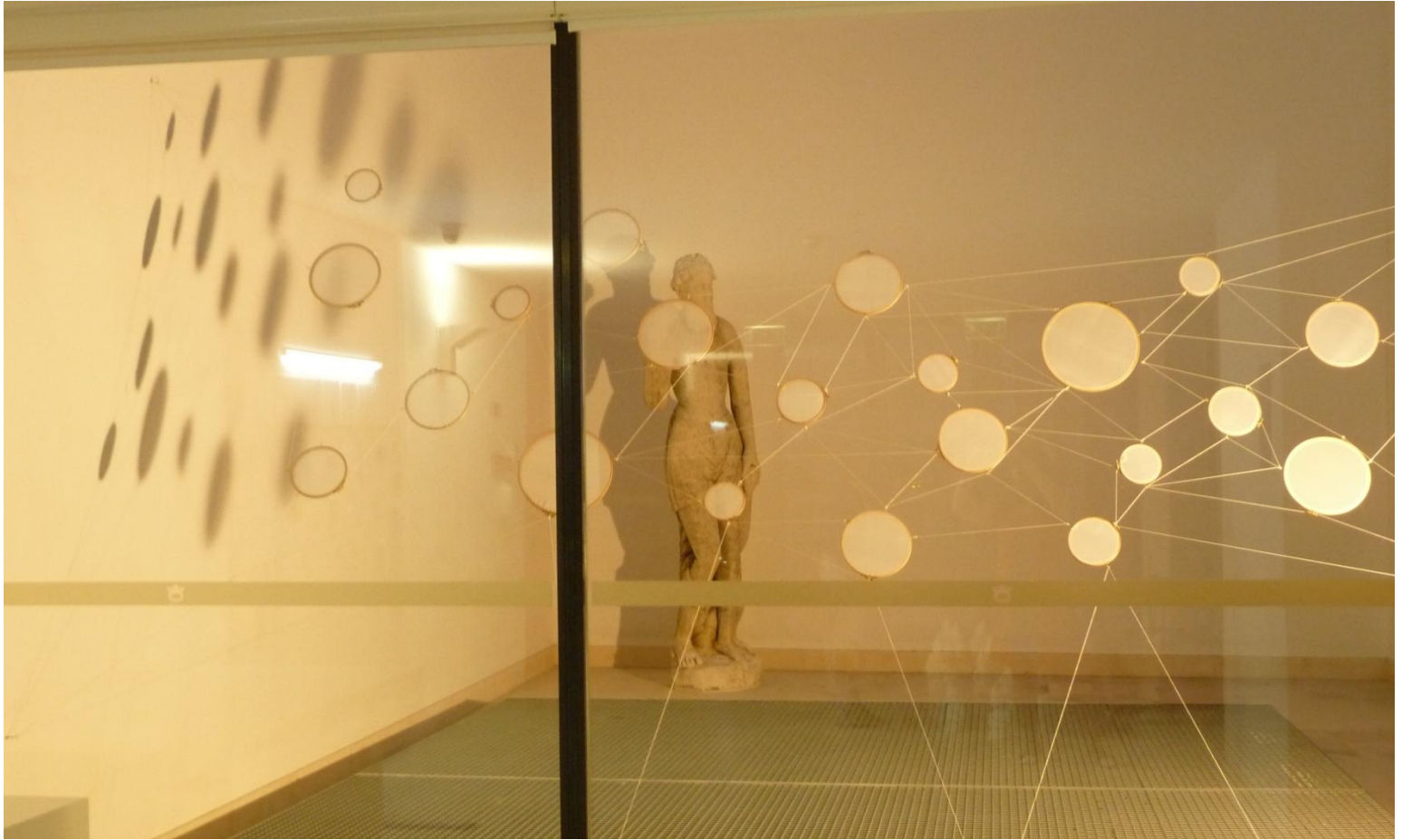
INSTALAÇÃO

LOCALIZAÇÃO
Museu de Aveiro

DIMENSÕES E DURAÇÃO
Variáveis

PROJECTO





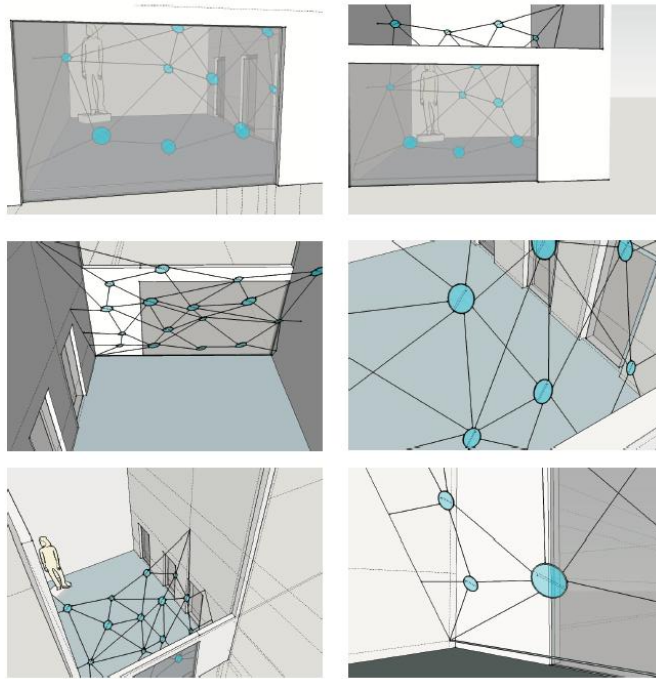
BASTIDORES_CONCRETIZAÇÃO

OBJETO FINAL
INSTALAÇÃO



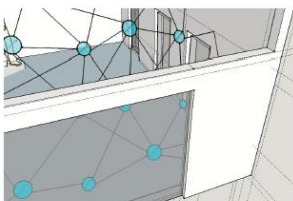
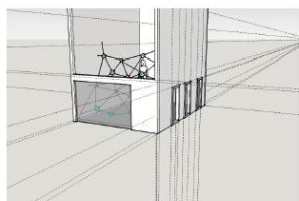
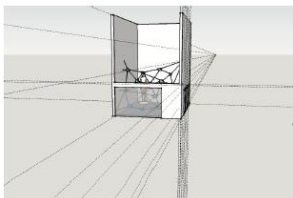
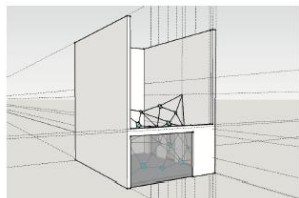
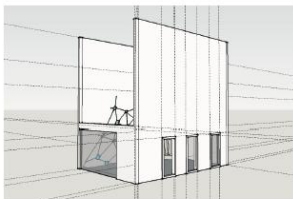
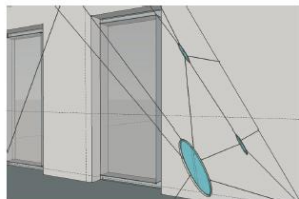
Projecto
TEIA

Rute Mota



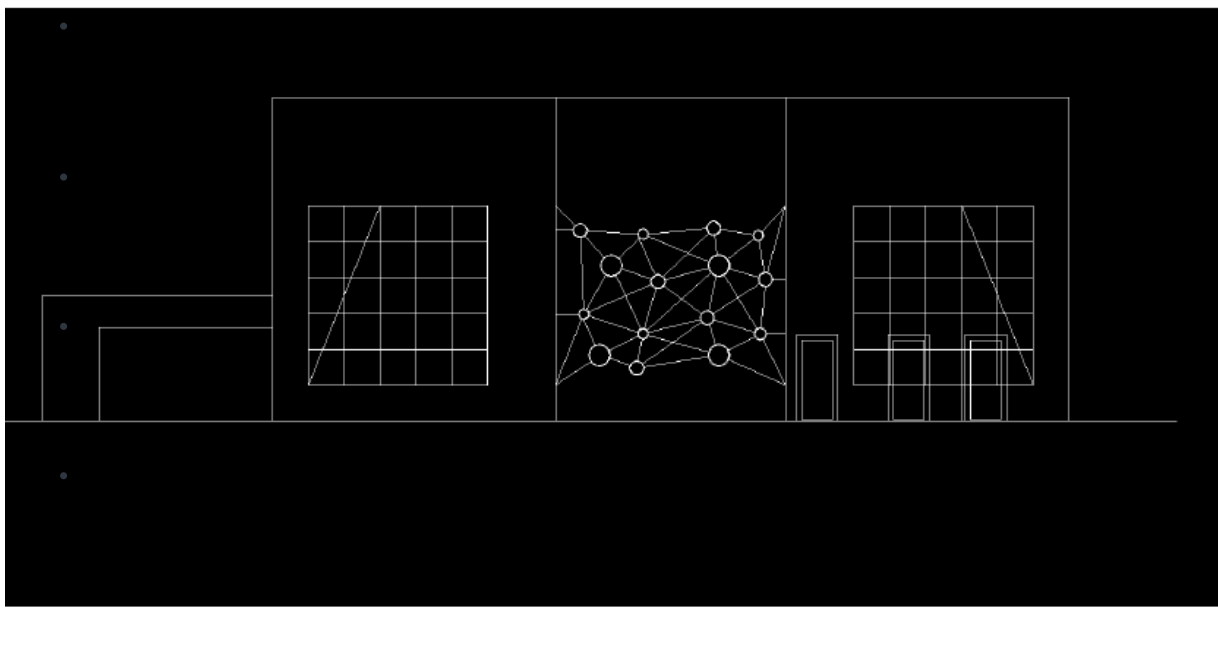
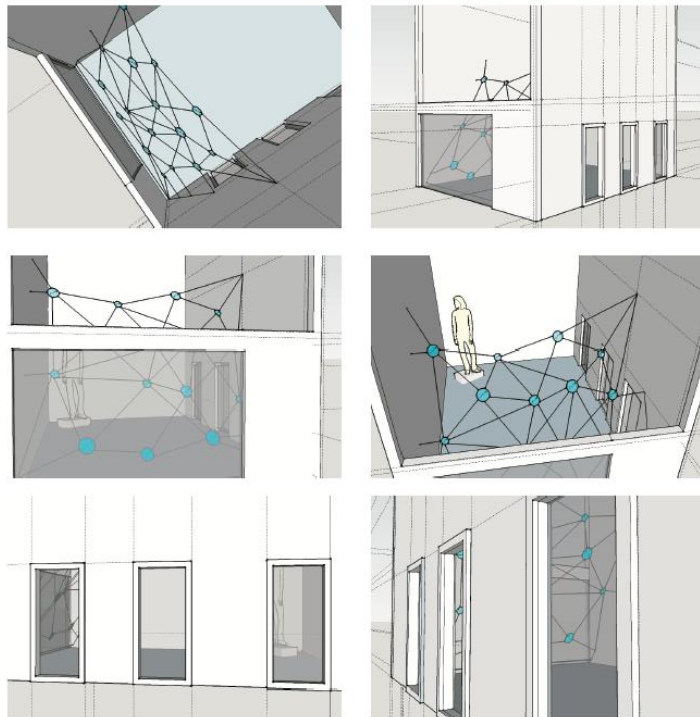
Projecto
TEIA

Rute Mota



Projecto TEIA

Rute Mota





ANEXO 7

BASTIDORES E TEIA _ CONTEXTILE

Rute Mota 2012

INSTALAÇÃO

MATERIAL

Bastidores de bordar, fio de seda e tecido etamine

DIMENSÕES E DURAÇÃO

Variáveis

PROJECTO

Contextile 2012
trienal de arte têxtil contemporânea

Mesmo funcionando como uma fronteira/ barreira concede ao espectador um movimento perceptivo, que lhe propõe um papel ativo, sobretudo, através da visão, que como sentido predominante confere ao espectador a possibilidade de experienciar novas imagens e diversos valores atribuídos ao sentido da peça.

A percepção e a experiência do olhar em diferentes intensidades através de um óculo/ filtro que cria a sensação de névoa é só a característica imediata desta instalação. Outras intensidades estão presentes nesta peça, como os múltiplos sentidos inerentes à forma do objeto (circular), à sua função (bastidor de bordar) e até mesmo ao seu nome. Sendo que bastidor é também sinónimo de algo que não está implícito, que esconde algo, mas que pode, por sua vez, também revelar.

Neste caso, os Bastidores associados às múltiplas visões da paisagem e em forma de lupa, que destacam e enfatizam a natureza envolvente, revelam também uma outra natureza, a da beleza associada ao universo feminino.

Esta condição feminina é ainda enfatizada pela utilização do fio de seda em tensão e em grande contraste com a doçura da forma circular dos objetos de bordar, como elementos aglutinadores e carregados de simbolismo.



BASTIDORES E TEIA _PROCESSO

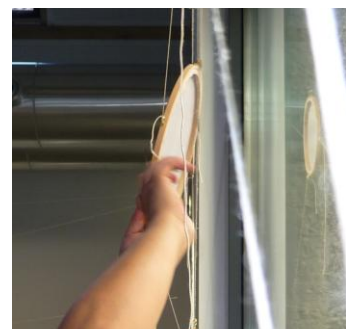
Contextile 2012
trienal de arte têxtil contemporânea

Espaço a Intervir

INSTALAÇÃO

LOCALIZAÇÃO
Guimarães 2012

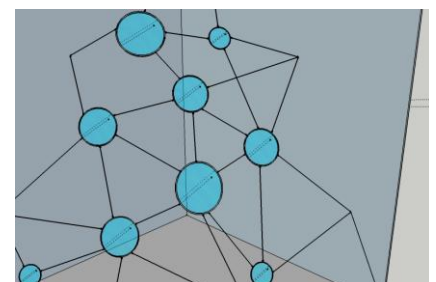
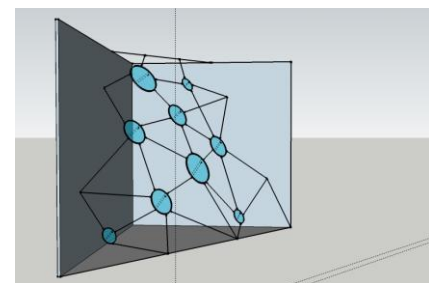
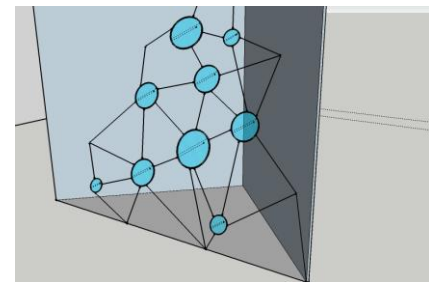
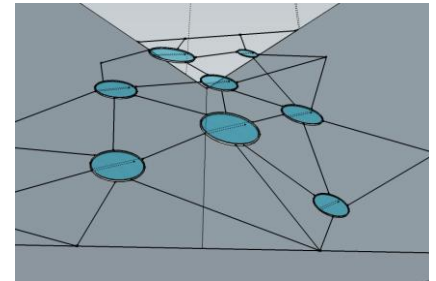
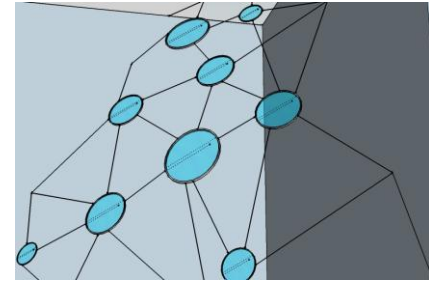
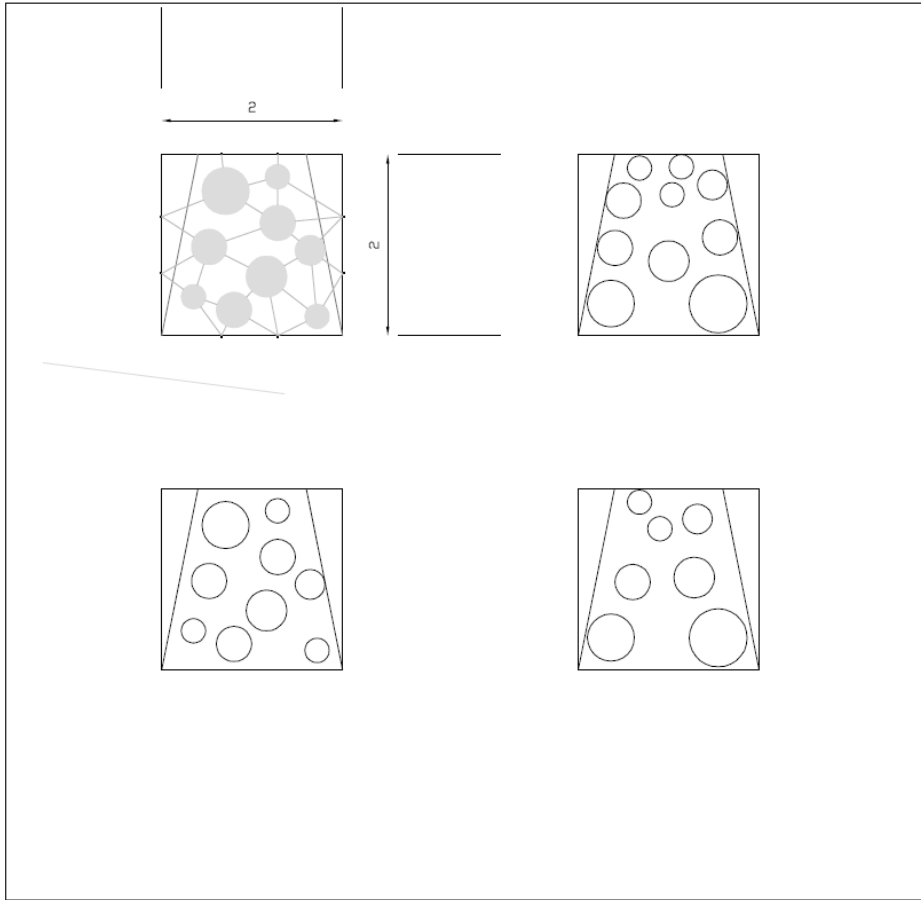
DIMENSÕES E DURAÇÃO
Variáveis



Teia

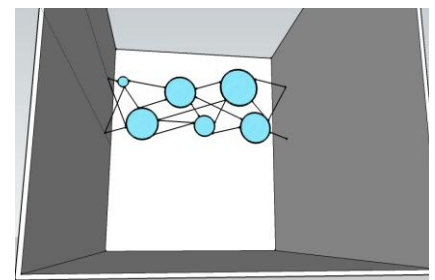
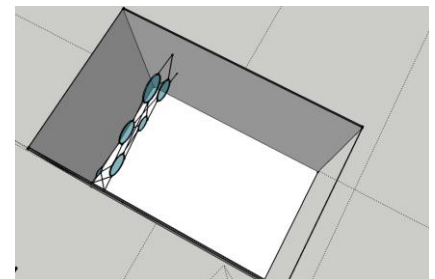
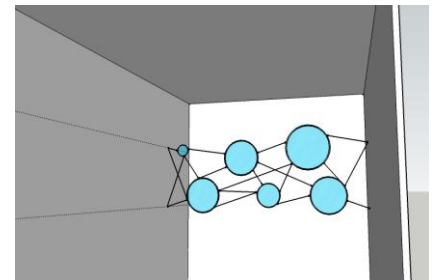
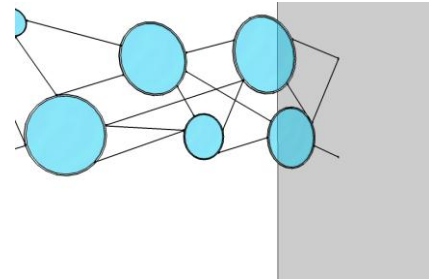
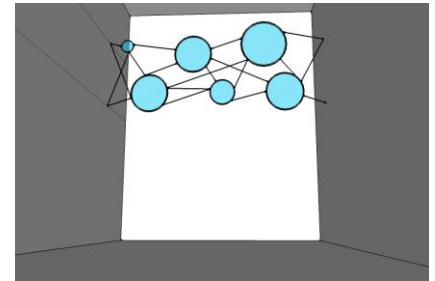
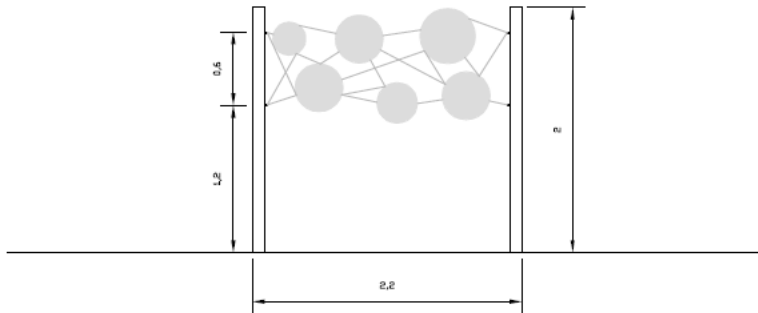
Contextile 2012
 trienal de arte têxtil contemporânea

Indicações
 Montagem das peças
 TEIA



Indicações
Montagem das peças
BASTIDORES

Bastidores





BASTIDORES E TEIA _CONCRETIZAÇÃO

OBJETO FINAL
INSTALAÇÃO



FORMULÁRIO DE INSCRIÇÃO

INFORMAÇÃO SOBRE O ARTISTA

NOME: Rute Rodrigues Mota

IDADE: 36 MASCULINO ☐ FEMININO ☒

MORADA: R. da Capela nº 16

CÓDIGO POSTAL: 3060-821 Cantanhede PAÍS Portugal

TELEFONE: 938545074 EMAIL: fujimota@gmail.com

WEBSITE/BLOG:

NOME DA GALERIA (se é aplicável)

COMO TEVE CONHECIMENTO DA EXPOSIÇÃO COMPETITIVA?

AMIGO ☒ CONTEXTILE 2012 SITE OU BLOG ☒ ESCOLA ☒ GALERIA ☒ MÉDIA ☒

INFORMAÇÕES SOBRE A OBRA

TÍTULO: peça1 - *Bastidores* / peça2 - *Teia*

TÉCNICA/ MATERIAIS: bastidores, tecido, fio de seda, parafusos

DIMENSÕES: variáveis PESO máx. ____3__KG ANO: 2011/2012

PREÇO ____ *Bastidores* ____ *Teia* -

DESCRIÇÃO (obrigatória):

Este trabalho é uma evolução/ derivação dos trabalhos anteriores: Bastidores; Teia.

A peça *teia* caracteriza-se, sobretudo, pela forma como se encontra suspensa desenhando o espaço através das suas formas geométricas circulares de contornos definidos, que contrastam com o efeito translúcido do seu interior. As circunstâncias formais e físicas subsistem, mas agora adaptadas a uma nova condição espacial.

Instalação/ desenho *bastidores* é composta com fio de seda e elementos circulares – bastidores. Mesmo funcionando como uma fronteira/ barreira, concede ao espectador um movimento perceptivo, que lhe propõe um papel ativo, sobretudo através da visão, como sentido predominante que confere ao espectador a possibilidade de experienciar novas imagens e os diversos valores atribuídos ao sentido da peça.

Nota Importante- A condição destas peças depende não só da sua composição formal, como objeto específico, mas sim do espaço e contexto em que possam ser inseridas. É fundamental a criação de novas relações com o local específico a que se destina e ao qual se vai adaptar criando um novo discurso e abrindo a possibilidade de atribuição de sentido fornecido pelo local específico.

(É também importante que seja o artista a construir a peça) ANEXOS: fotografias, desenhos, documentos pdf

DECLARO QUE LI E ACEITO AS CONDIÇÕES DO REGULAMENTO
O ARTISTA

_____(ASSINATURA)

Conference 2nd and 3rd October, Vila Flor Cultural Centre

“Contemporary Textile Art: what prospects?”

APPLICATION FORM

Name	Rute Adriana Rodrigues Mota
Address	Rua da Capela nº16
Postcode	3060-821
Country	Portugal
Phone/Mobile	938545074
Email	fujimota@gmail.com
Profession	Criativa
Area of artistic interest	<i>Site-specific</i> Instalação
Company (if applicable)	

A criação de conceitos e práticas artísticas, cada vez mais multidisciplinares e quase sempre associadas ao lugar – contexto, enfatizam a relação do espaço com o objeto artístico, bem como a importância da percepção no uso do espaço situando a arte ao nível das ações da vida quotidiana.

O corpo de trabalho que desenvolvo pretende orientar a prática artística individual para o lugar onde esta ocorre, gerando a necessidade de perceber esse lugar como influência e parte integrante do objeto artístico, assim como, o conjunto de referências próprias, que quando circunstanciadas pela atividade artística fundam novos modos de percepção, questionamento, consciência e sensibilidade. Neste sentido, o entendimento do objeto artístico torna-se indissociável da especificidade do contexto espacial, quer porque tenta definir novos campos perceptivos, quer porque proporciona espaços de interação e potencia estratégias de subversão.

Através das materializações artísticas que desenvolvo pretendo mostrar a variabilidade da amplitude do espaço como condicionante. Que advém tanto da ocupação do espaço público como da compreensão de territórios interiores. Ao abordar o espaço público, com a peça *[WALK]*, pretendo intervir na trajetória e na condição de quem caminha criando um novo campo perceptivo causado pela existência física de um caminho traçado com pigmento amarelo e pela indução de uma linha, que durante o percurso deixa, como imagem, a sua marca latente. A linha imaginária de um percurso é materializada e sugere ao espectador uma noção de escala e de espaço percorrido dando-lhe sentido. Na sua materialidade tenta intervir no espaço mostrando o carácter transitório, efémero, frágil, ambíguo, contraditório e diverso, associando o ato performativo do fazer com o resultado final da demarcação do território e gerando expectativas e dúvidas da relação do homem com a paisagem interior ou exterior

Ao tentar compreender o território como espaço estrutural e característico de determinado ambiente, na instalação *Sala PAN*, pretendo mostrar a transmutabilidade do espaço como regulação não pela sua diferença de função, que no caso é até aproveitada e enfatizada, mas sim pelas suas características formais, pictóricas e imaginárias que possibilitam o enlevo desse mesmo espaço. Para isso um dos aspetos fundamentais reside na anulação dos vestígios da materialidade existente no espaço, transformando o noutro espaço com algumas das suas características reais, funcionais e até formais (objeto – caixa).

A *Sala Pan* pretende ser, não só um espaço de neutralidade e refúgio, mas também um espaço de purificação, contemplação e esterilização visual. Onde a reflexão a dúvida – a ambiguidade – se constituem como aberturas para o espectador construir significados. Assim, ao explorar a articulação do mundo real com os objetos imaginados, confrontando o foco do olhar com o ambiente e o espaço envolvente, aliando a imagem dissonante com as variações de luz e o discurso ambíguo conforma-se a possibilidade de gerar campos de partilha dos significados velados.

Na instalação *Feijoeiro dourado* volta a ser preponderante o espaço como condição. Este trabalho que tem como elemento principal o *feijão da trepa dourado*, remete não só para a fábula de *João pé de feijão como* para a tangibilidade na procura e na busca de algo dourado. Tenta contrapor essa busca com a da sobrevivência associada ao ciclo de vida natural do elemento. A questão reside em qual será o elemento mais valioso, a terra, o sol a estaca ou o *ouro*?

A subversão das estruturas naturais e funcionais do feijão criando determinadas ambiguidades em relação aos elementos que verdadeiramente promovem as suas condições existenciais são, nesta peça, a metáfora para as nossas próprias condições existenciais através da observação da natureza que nos rodeia e das suas alterações.

A presença de um plano superior e um plano inferior na peça são também valores que enfatizam e questionam a coexistência dos elementos orgânicos num plano intermédio. Sendo neste caso o plano inferior demarcado pelo simbolismo da proporção do retângulo de ouro e das barras de ouro, onde estão circunscritos os elementos vivos, e da terra em cima da terra, criando assim uma ambiguidade. No plano superior existe outra ambiguidade traduzida por uma rampa, ou seja um plano inclinado onde nada é determinante e tudo é possível.

Com as peças *BASTIDORES* e *TEIA*, para além da reflexão espacial e específica quer do contexto quer do objeto artístico, o universo feminino aparece como outra intensidade a desenvolver aliando-se aos múltiplos sentidos inerentes à forma do objeto (circular), à sua função (*bastidor de bordar*), e até mesmo ao seu nome. Que se situa entre o que esconde algo e simultaneamente o pretende revelar. Estas peças associam-se às múltiplas visões da paisagem em forma de lupa, que destacam e enfatizam a natureza envolvente, mas revelam também uma outra natureza, a da beleza associada ao universo feminino. A condição feminina é enfatizada, em cada uma das peças, pela utilização do fio de seda em tensão e em grande contraste com a doçura da forma circular dos objetos de bordar.

Deste modo, com as práticas e os processos criativos que aplico ao desenvolvimento das propostas artísticas pretendo mostrar um conjunto de permutações da arte *site-specific*, *place specif* e de acordo com as especificidades da obra e do lugar, explorar a *transferabilidade* assim como a possibilidade desta se constituir como um meio para potenciar novas explorações e respostas da prática artística contemporânea na relação com o espaço público e sociedade, potenciando o desenvolvimento coletivo no campo da arte.

Por sua vez, a criação artística neste universo de possibilidades de experimentação na ocupação do espaço público (urbano) ou privado favorece a reflexão sobre a nossa relação com o mundo, e sobre os modos como vamos construindo a nossa identidade presente no lugar, numa recolha constante de matéria permeável ao serviço da arte, permite explorar mais intimamente a sociedade, a sua relação não só com a arte mas com a vida.

•

•

•

•



ANEXO 8

BASTIDORES.DOC _ PENINSULARES

Rute Mota 2013

INSTALAÇÃO

MATERIAL

Bastidores de bordar 18cm,
impressões em tecido; bastidores/
Teia – objetos (Nodar/ Aveiro)

DIMENSÕES E DURAÇÃO

Variáveis

PROJECTO

PENINSULARES 2013
encontros ibéricos de arte têxtil contemporânea

As peças bastidores e Teia foram concebidas para serem exibidas em contexto *site-specific*.

Na sua exibição no concurso *Contextile* surgiram questões pertinentes, que se tornaram matéria de estudo, e que condicionaram, de certa forma, a sua apresentação num ambiente expositivo controlado, edificado e pré-determinado, comprometendo a leitura, o caráter e o significado peças, na sua condição parasitária em relação ao espaço que as acolhe.

Neste caso, o caráter transitório e nómada das peças foi posto em causa na montagem da própria exposição, tendo elas de se adaptar ao espaço, não contando com ele como parte integrante.

A partir daqui a minha principal interrogação residuiu no conflito entre a apresentação da própria peça ou a apresentação da sua documentação, uma vez que as condicionantes das apresentações anteriores são irrepetíveis.

Deste modo, o que no início era questionamento configurou-se, agora, como orientação da própria prática de disseminação da peça, pelo que, o que se mostra é um novo trabalho onde os registos das anteriores apresentações e a própria peça constituem um documento conjunto.



BASTIDORES.DOC _ PROCESSO

Espaço a Intervir

INSTALAÇÃO

LOCALIZAÇÃO

Instituto de Design Guimarães

DIMENSÕES E DURAÇÃO

Variáveis

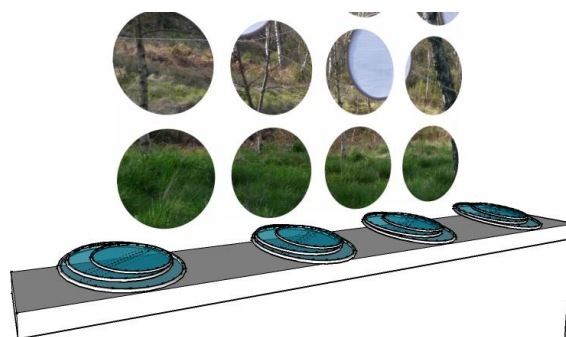
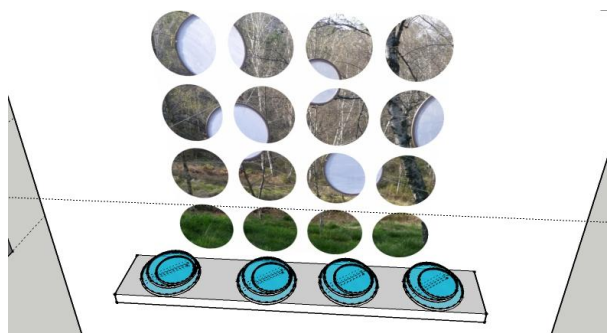
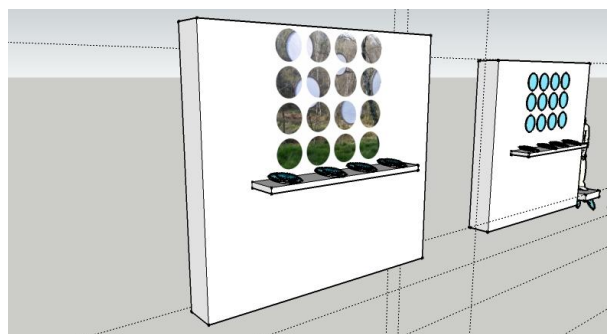
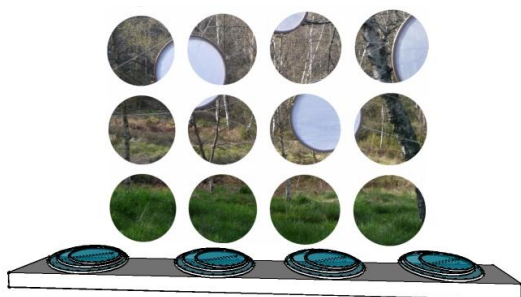
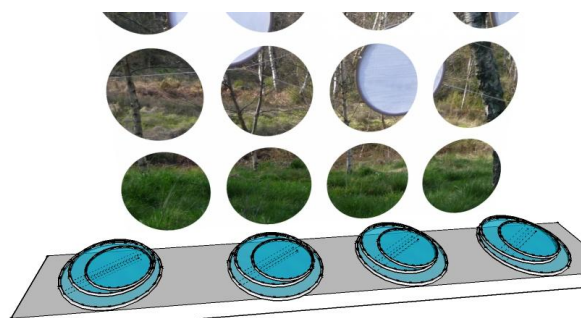
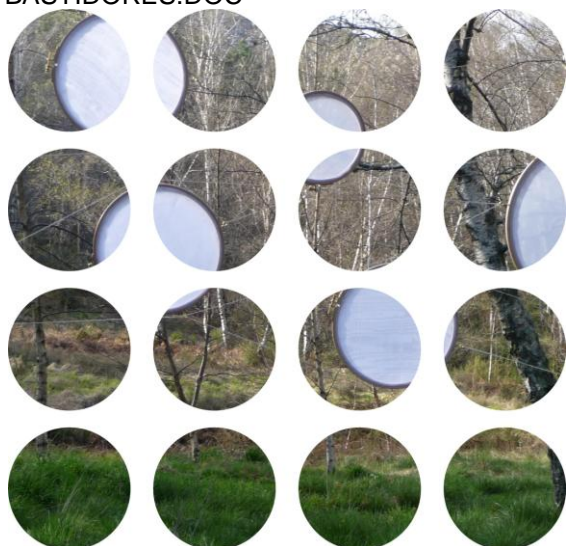


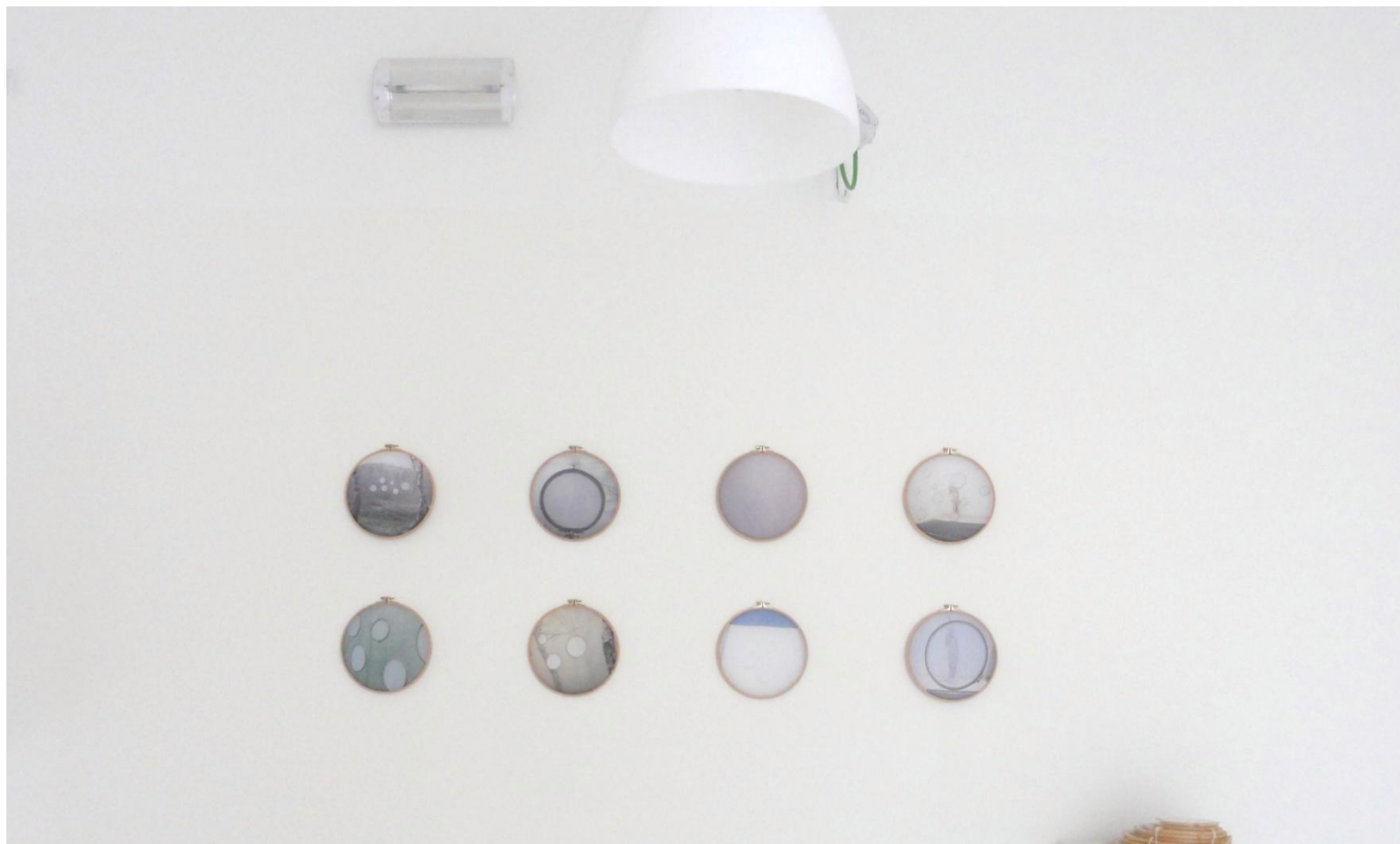
PENINSULARES₂₀₁₃
encontros ibéricos de arte têxtil contemporânea

PENINSULARES²⁰¹³

encontros ibéricos de arte têxtil contemporânea

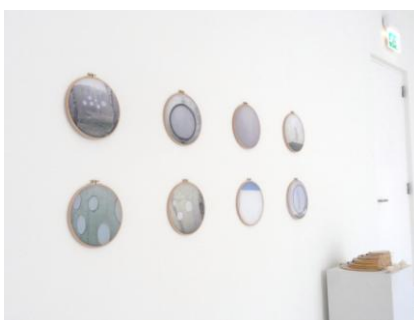
Indicações
Montagem das peças
BASTIDORES.DOC





BASTIDORES.DOC _CONCRETIZAÇÃO

OBJETO FINAL
INSTALAÇÃO/ DOCUMENTO



A Contextile | Ideias Emergentes e a Asociación de Creadores Textiles de Madrid, em parceria com o Instituto do Design de Guimarães, vão organizar os primeiros *encontros ibéricos de arte têxtil*, na continuidade da reflexão e do debate (e na sequência) da Contextile 2012, onde participaram artistas e parceiros espanhóis nas diferentes actividades do programa: exposição internacional, residências artísticas e conferência.

* **Contextile 2012 – Trienal de Arte Têxtil Contemporânea**, enquadrada na programação da Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura, foi considerada um grande sucesso, pela crítica, mas também pelos visitantes (foi a exposição mais visitada), e pelos guimaranenses que a acolheram. Sendo um dos 10 eventos referenciado pela Fundação de Guimarães - evento de muita relevância -, para "estudo de casos" da Universidade do Minho, sobre o impacto da Guimarães 2012 no tecido social, económico e cultural, no concelho de Guimarães.

Na sequência desta reflexão e da cooperação espontânea nascida na Contextile 2012, bem como do cumprimento de um objectivo maior deste evento que é o da criação de redes, a equipa da Contextile trabalhou a ideia da criação de uma rede de proximidade, ibérica, de artistas e criativos. Tendo como objectivo central a divulgação da arte têxtil contemporânea, dos seus artistas e das suas obras, valorizando e promovendo novas abordagens ao têxtil e perspetivando a sua internacionalização e respectiva comercialização.

É neste sentido que surge o projecto **PENINSULARES - encontros ibéricos de arte têxtil contemporânea** - 20 julho a 20 agosto, Instituto de Design, em Guimarães - que pretende congrega criativos e artistas da *Península Ibérica* em dois eventos e em dois momentos, cá e lá – Madrid e Guimarães – tendo em vista o desenvolvimento de uma rede ibérica que tenha como desiderato a divulgação da arte têxtil contemporânea, bem como a promoção do Têxtil em geral. >>> *ver teaser em anexo*.

Assim, **vimos convidar-te a participar** na exposição de arte têxtil contemporânea que integra o Peninsulares, com uma ou duas obras, enquadrando um grupo de 10 artistas (5 portugueses + 5 espanhóis) convidados a expôr. Gostariamos de coordenar contigo o(s) trabalhos a expôr, tendo em vista a escala e o equilíbrio da exposição.

Condições: como temos um orçamento zero, fica à tua responsabilidade o envio, e à nossa responsabilidade, o reenvio.

Aguardamos a tua resposta, o mais breve possível.



CONVITE

A CONTEXTILE - Bienal de Arte Têxtil Contemporânea e o Instituto de Design de Guimarães têm a honra de o/a convidar para a inauguração do PENINSULARES 2013 - Encontros Ibéricos de Arte Têxtil Contemporânea, a ter lugar no dia 20 de Julho, Sábado, pelas 18.00h, no Instituto de Design de Guimarães.

Aguardamos que possa confirmar a sua presença através deste email. Na sequência dessa confirmação, procederemos ao envio do programa detalhado do evento.

PENINSULARES₂₀₁₃
encontros ibéricos de arte têxtil contemporânea

Organização

**IDEIAS EMERGENTES**

**INSTITUTO DE DESIGN GUIMARÃES**

Co-produção

**ASOCIACIÓN DE CREADORES TEXTILES DE MADRID**

Apoio

**Câmara Municipal de Guimarães**

**oficina**

**ECU**

•

•

•

•